

# Il Cinema Ritrovato XXV edizione

Bologna  
25 giugno  
2 luglio  
2011

**XL Mostra Internazionale del Cinema Libero**

**Cineteca del Comune di Bologna**

Il Cinema Ritrovato 2011 è dedicato a due grandi amici della Cineteca e del festival che ci hanno recentemente lasciato, Carla Del Poggio, moglie e compagna di Alberto Lattuada, interprete raffinata, genio della femminilità, coraggiosa, esigente, irripetibile, sul set come nella vita e Mario Monicelli, inventore di istanti memorabili, burattinaio di innumerevoli talenti, esploratore di caratteri bizzarri, impareggiabile cronista dei nostri vizi e delle nostre virtù segrete.

*Il Cinema Ritrovato 2011 is dedicated to two great friends of the Cineteca and the festival who have recently passed away, Carla Del Poggio, the wife and companion of Alberto Lattuada, a sophisticated actress, feminine genius, courageous, demanding and one of a kind on the set and in real life, and Mario Monicelli, inventor of unforgettable moments, a master of endless talent, explorer of bizarre characters, unparalleled commentator on our vices and secret virtues.*

# Il Cinema Ritrovato

Bologna  
25 giugno  
2 luglio  
2011

**XXV** edizione



## Promosso da / Promoted by:

Cineteca del Comune di Bologna  
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

## Con il contributo di / With the financial support of:

Comune di Bologna  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali -  
Direzione Generale per il Cinema  
Regione Emilia-Romagna -  
Assessorato alla Cultura  
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna  
Programma MEDIA+ dell'Unione Europea

## Con la collaborazione di / In association with:

Fondazione Teatro Comunale di Bologna  
Università degli studi di Bologna  
Archi Bologna  
L'Immagine Ritrovata  
European Film Gateway  
Europa Cinemas

## Main sponsor:

Gruppo Hera

## Sponsor:

Aeroporto di Bologna  
Groupama Assicurazioni  
GUCCI  
Confcommercio - Imprese per l'Italia  
EmilianAuto Group

## In collaborazione con / In collaboration with:

Ottica Garagnani  
Mel Bookstore  
I Portici Hotel Bologna  
Fondazione Borsalino

## Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente / *President*: Giuseppe Bertolucci  
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli  
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Fabio Fefè, Grazia Verasani

## Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini e Leonida Repaci  
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (Presidente), Ginetta Agostini, Giuseppe Bertolucci, Sergio Sabattini, Luciano Pinelli

## IL CINEMA RITROVATO 2011

### Direttore artistico / Artistic Director:

Peter von Bagh

### Direzione culturale / Advisory Board:

Peter von Bagh, Guy Borlée, Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Patrizia Minghetti, Andrea Morini, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro, Nicola Testa, Luigi Virgolin

### Coordinatore del festival / Festival Coordinator:

Guy Borlée

## STAFF

Ufficio Stampa / *Press Office*:  
Patrizia Minghetti, Andrea Ravagnan  
Sito web / *Website*: Alessandro Cavazza  
Affari generali e Fundraising / *General Affairs and Fundraising*: Sara Rognoni  
Relazioni internazionali / *International Relations*: Cecilia Cenciarelli  
Ospitalità e Accrediti / *Guest Office*: Marcella Natale, Valeria Bigongiali, Rossana Mordini  
Protocollo / *Registrar*: Federica Lama, Rossana Mordini  
Coordinamento volontari / *Volunteer Coordinators*: Annachiara Galli, Marcella Natale  
Promozione / *Promotion*: Silvia Porretta, Alice Marzocchi  
Prenotazioni alberghiere a cura di Bologna Congressi, Convention and Travel

Ricerca film, coordinamento pellicole e traduzioni / *Film research, prints and translations coordinators*: Silvia Fessia, Andrea Peraro  
Coordinamento sale / *Theater Coordinator*: Nicoletta Elmi  
Coordinamento Cinema Jolly / *Cinema Jolly Coordinator*: Francesca Andreoli  
Coordinamento Cinema Arlecchino / *Cinema Arlecchino Coordinators*: Claudia Giordani e Nicola Testa

## Coordinamento Cinema Lumière 1 / Cinema

*Lumière 1 Coordinator*: Chiara Caranti  
Coordinamento Cinema Lumière 2 / *Cinema Lumière 2 Coordinator*: Ilaria Marangon  
Coordinamento Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore Coordinator*: Silvia Fessia  
Allestimento tecnico / *Technical Supervisors*: Andrea Tinuper, Genesio Baiocchino con l'assistenza di Diego Magrini  
Supporto tecnico / *Technical Support*: Enrica Serrani, Francesca Andreoli  
Operatori / *Projectionists*: Stefano Bogнар, Alessio Bonvini, Fabrizio Caravona, Carlo Citro, Valerio Cosma, Stefano Lodoli, Marco Morigi, Pietro Plati, Giuseppe Pagnossin, Tommaso Tedeschi, Irene Zangheri  
Supervisione tecnica Arlecchino / *Technical Supervisor*: Torkell Saetervadet  
Revisione pellicole / *Film Revision*: Alfredo Cau, Luca Miu, Carlo Citro, Renato Zorzin  
Personale di sala Cinema Lumière / *Cinema Lumière Staff*: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Vania Stefanucci, Armando Comini, Nicola Di Battista  
L'Immagine Ritrovata: Davide Pozzi, Elena Tammaccaro e tutto lo staff

## Amministrazione / Administration:

Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (Micl), Davide Pietrantoni, Antonio Volpone e Umberto Masotti (Cineteca)  
Attività didattica / *Educational Activities*: Elisa Giovannelli, Monica Vaccari, Associazione Paper Moon  
Attività editoriale / *Publishing*: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Alessandro Cavazza  
Relazioni esterne / *External Relations*: Anna Pina Laraia  
Accoglienza / *Reception*: Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani, Mauro Fiorini  
Fotografo / *Photograph*: Lorenzo Burlando  
Riprese video / *Video shooting*: Stefano Taurino (effetto Larsen), Luca Palestini, Alberto Romanotto  
Traduzioni simultanee / *Simultaneous Interpretation*: Maura Vecchiotti, Paola Paolini, Gianna Guidi, Fabio Cittolini Morassutti, Donatella Baggio Betti, Stefanie Johnson, Elena Tomassini, Eugenia Gaglianone, Dunja Dogo  
Sottotitoli elettronici / *Electronic Subtitling*: Cristiana Querzé per SUB-TI Limited London  
Service Audio Piazza Maggiore / *Sound in Piazza Maggiore*: Coop 56  
Service Dolby: E.V.M  
Service Video e traduzioni simultanee / *Video and Simultaneous Translation*: ItalVideo e Videorent

## LE SEZIONI DEL FESTIVAL

**1911 - Settanta film di cento anni fa**  
**1911 - Seventy Films from a Hundred Years ago**  
A cura di / Curated by: Mariann Lewinsky  
Con la collaborazione tecnica di / With the technical collaboration of: Chiara Caranti

**Nel cuore del Novecento: il Socialismo, tra paura e utopia**  
**At the Heart of the 20<sup>th</sup> Century: Socialism between Fear and Utopia**  
A cura di / Curated by: Peter von Bagh

**Alice Guy: omaggio a una pioniera del cinema**  
**Alice Guy: tribute to a movie pioneer**  
A cura di / Curated by: Kim Tomadjoglou  
Con la collaborazione di / With the collaboration of: Mariann Lewinsky

**Il progetto Napoli/Italia e il cinema dell'emigrazione**  
**The Naples/Italy Project and Cinema of Emigration**  
A cura di / Curated by: Elena Correrà e Luigi Virgolin

**Ridere civilmente: il cinema di Luigi Zampa**  
**A Civil Laugh: The Films of Luigi Zampa**  
A cura di / Curated by: Alberto Pezzotta

**Alla ricerca del colore dei film**  
**Searching for Colour in Films**  
A cura di / Curated by: Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli, Mariann Lewinsky

**Albert Capellani: un cinema di grandeur II**  
**Albert Capellani: A Cinema of Grandeur II**  
A cura di / Curated by: Mariann Lewinsky  
Con la collaborazione tecnica di / With the technical collaboration of: Chiara Caranti

**Ritrovati & Restaurati**  
**Recovered & Restored**  
A cura di / Curated by: Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

**Omaggio a Maurice Tourneur**  
**Tribute to Maurice Tourneur**  
In collaborazione con / In collaboration with Pathé

**Eric Rohmer documentarista**  
**The Documentaries of Eric Rohmer**  
A cura di / Curated by: Laurent Garreau

**Dossier Alessandro Blasetti**  
**Dossier on Alessandro Blasetti**  
A cura di / Curated by: Michela Zegna

**I cinefili preferiscono Howard Hawks: muti e primi sonori**  
**Cinephiles Prefer Howard Hawks: Silents and Early Sound Films**  
A cura di / Curated by: Peter von Bagh

**Conrad Veidt, da Caligari a Casablanca**  
**Conrad Veidt: from Caligari to Casablanca**  
A cura di / Curated by: Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh

**Boris Barnet: visioni poetiche del quotidiano**  
**Boris Barnet: Poetic Visions of Everyday Life**  
A cura di / Curated by: Eugenia Gaglianone, con la consulenza di Dunja Dogo

**Progetto Chaplin: Dossier A. Edward Sutherland**  
**Chaplin Project: Dossier on A. Edward Sutherland**  
A cura di / Curated by: Cecilia Cenciarelli

**Incontri sul restauro**  
**Encounters about Restoration**  
A cura di / Curated by: Elena Tammaccaro

## NON SOLO FILM

**Il Cinema Ritrovato DVD Awards**  
**(VIII edizione / 8<sup>th</sup> edition)**  
A cura di / Curated by: Francesca Andreoli

**Europa Cinemas**  
**Il cinema alla conquista dell'attenzione - Formazione e creatività**  
**Competing for Attention & Educating through Creativity**  
Seminario di formazione per esercenti europei / Training workshop for European Cinema exhibitors  
Sabato 25 giugno – Mercoledì 29 giugno / Saturday, June 25 – Wednesday, June 29  
Sala Cervi, via Riva di Reno 72  
Condotta da / Led by: Ian Christie (Birkbeck College, London, Vice-president of Europa Cinemas), in collaborazione con / with Madeleine Probst (Watershed Media Centre, Bristol), Simon Ward (Independent Cinema Office, London)  
A cura di / Organized by: Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Cineteca di Bologna - Schermi e Lavagne)

**Convegno European Film Gateway**  
**European Film Gateway Symposium**  
A cura di / Curated by: Anna Fiaccarini e Andrea Meneghelli  
Coordinamento / Coordination: Valeria Bigongiali  
Giovedì 30 giugno – Venerdì 1 luglio / Thursday, June 30 – Friday, July 1  
Auditorium DMS, Via Azzo Gardino, 65

**IX Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD, antiquariato**  
Biblioteca Renzo Renzi via Azzo Gardino, 65  
da sabato 25 giugno a sabato 2 luglio  
dalle 9.30 alle 18.30  
ingresso libero - Tel: 051 219 48 43

**9<sup>th</sup> Film Publishing Fair: Books, DVDs, Antique and Vintage Materials**  
Renzo Renzi Library  
Via Azzo Gardino, 65  
from Saturday, June 25 to Saturday, July 2  
from 9:30 am to 6:30 pm  
free admission - Tel: +39 051 219 48 43

Mostra mercato in collaborazione con / In collaboration with: Melbookstore e Meloutlet  
Partecipano / Participants: Libreria di Cinema, Teatro e Musica, Libreria Il Labirinto, Libreria Parolini, Modoinfoshop, Tesori di carta  
Coordinamento / Coordinators: Annachiara Galli, Elena Geri e Davide Badini (Biblioteca Renzo Renzi)

**Roberto Benigni e Nicoletta Braschi – BOB e NICO**  
Palazzo Pepoli (Via Castiglione, 8)  
dal 5 maggio al 6 agosto 2011  
Mostra a cura di Giuseppe Bertolucci  
aperta da martedì a venerdì dalle 15 alle 22  
sabato e domenica dalle 11 alle 22  
Apertura straordinaria lunedì 27 giugno.  
8,00 € intero – 6,00 € ridotto speciale per gli accreditati del festival

**Roberto Benigni e Nicoletta Braschi – BOB e NICO**  
Palazzo Pepoli (Via Castiglione, 8)  
from May 5 to August 6, 2011  
The exhibition, curated by Giuseppe Bertolucci, is open from Tuesday to Friday from 3 to 10 p.m.; Saturday and Sunday from 11 a.m. to 10 p.m. Closed on Monday.  
Special opening on Monday, June 27.  
Ticket on sale for €8.00 – €6.00 for the festival's registered guests

**Mostra fotografica**  
**L'Oriente di Pasolini – Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa**  
Mostra a cura di Gian Luca Farinelli  
promossa da Cineteca di Bologna e da Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini"  
Dal 26 maggio al 7 ottobre 2011.  
Sala espositiva della Cineteca via Riva Reno, 72  
dal lunedì al venerdì 10.00 – 18.00  
Apertura straordinaria durante Il Cinema Ritrovato: Sabato 25 giugno – Sabato 2 luglio  
dalle 10 alle 18 – Ingresso libero

**Photographic Exhibition**  
**L'Oriente di Pasolini – Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa**  
Curated by Gian Luca Farinelli  
Promoted by Cineteca di Bologna and Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini"  
From May 26 to October 7, 2011  
Cineteca Exhibition Hall, via Riva Reno 72  
From Monday to Friday 10 am - 6 pm.  
During the festival also on Saturday and Sunday 10 am – 6 pm – Free admission

## CATALOGO

A cura di / *Edited by:*

Roberto Chiesi e Guy Borlée

Supervisione / *Supervision:* Gian Luca Farinelli

Con l'assistenza di / *With the assistance of:*

Rossana Mordini e Valeria Bigongiali

In collaborazione con / *In collaboration with:*

Janet Bergstrom, Chiara Caranti, Alessandro Cavazza, Cecilia Cenciarelli, Paola Cristalli, Isabella Malaguti, Marcella Natale, Andrea Peraro

Traduzioni / *Translations:* Guy Borlée,

Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli,

Roberto Chiesi, Gudrun De Chirico,

Fabrizio Faggiano, Clare Kitson,

Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli

Testi originali di / *Original texts by:*

Agnès Bertola, Friedemann Beyer, Camille Blot-Wellens, Timothy Brock, Kewin Brownlow,

Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Ian

Christie, Elena Corra, Paola Cristalli,

Bryony Dixon, Gian Luca Farinelli, Annette

Förster, Eugenia Gaglianone, Laurent Garreau,

Christophe Gauthier, Claudia Gianetto, Kate

Guyonvarch, Gert Koshofer, Richard Koszarski,

Anniko Kroos, Giovanni Lasi, Mariann

Lewinsky, David Mayer, Andrea Meneghelli,

Pantelis Michelakis, Giuliana Muscio, Alberto

Pezzotta, Pierre Philippe, David Robinson,

Federico Rossin, Stéphanie Salmon, Shelley

Stamp, Lisa Stein Haven, Gabriel Thibaudeau,

Kim Tomadjoglou, Blažena Urgošikova, Jeffrey

Vance, Luigi Virgolin, Peter von Bagh, Jay

Weissberg, Jon Wengström, Nikolaus Wostry,

Maria Wyke, Caroline Yeager, Michela Zegna

I manifesti a colore riprodotti sono stati messi

a disposizione da / *Color posters provided by*

Maurizio Baroni – Castelfranco Emilia

Grafica / *Graphic Design:*

Mattia Di Leva, Lorenzo Osti e Jacopo Gambari

(D-sign)

**Copertina / Cover design:** Marilyn Monroe, Jane

Russell e Charles Coburn in una fotografia

pubblicitaria di *Gli uomini preferiscono le*

*bionde* di Howard Hawks

## RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato

nella preparazione del festival / *We wish to*

*thank all those who have helped us in the*

*festival's preparation:* Kate Guyonvarch (Roy

Export Company); Gabrielle Claes, Nicola

Mazzanti, Clémentine Deblieck (Cinémathèque

Royale de Belgique); Mark-Paul Meyer, Elif

Rongen-Kaynakçi, Nico de Klerk, Giovanna

Fossati, Marleen Labijt, Jaap Schoutsen (EYE

Film Institute Netherlands); Serge Toubiana,

Camille Blot-Wellens, Emilie Cauquy,

Samantha Leroy (Cinémathèque Française);

Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline

Patte, Dominique Millet (CNC - Archives

Françaises du Film); Martine Offroy, Manuela

Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-

Pathé); Sophie Seydoux, Stéphanie Salmon,

Fabrizio Faggiano (Fondation Jérôme Seydoux-

Pathé); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster

Films); Natacha Laurent, Christophe Gauthier

(Cinémathèque de Toulouse); Frédéric Maire,

Caroline Neeser, Richard Szotyor, André

Schäublin, Regina Bolsterli (Cinémathèque

Suisse); Bryony Dixon, John Oliver, Nigel

Algar (BFI National Archive); Kevin Brownlow,

Patrick Stanbury (Photoplay Productions);

Antonio Rodrigues, Margarida Sousa, Carine

Soleil-Havoup (Cinemateca Portuguesa);

Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca

Española); Luciano Berriatua; Enrico Magrelli,

Mario Musumeci, Laura Argento (CSC -

Cineteca Nazionale); Alberto Barbera, Stefano

Boni, Claudia Gianetto, Stella Dagna (Museo

Nazionale del Cinema); Luisa Comencini,

Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana);

Angelo Draicchio, Cristina D'Ossualdo (Ripley

Films); Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca

del Friuli); Michele Canosa, Giovanni Lasi

(Università di Bologna); Gian Piero Brunetta

(Università di Padova); Caroline Yeager, Daniel

Bish (George Eastman House - Motion Picture

Department); Chris Horak, Robert Gitt, Todd

Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television

Archive); Anne Morra, Steven Higgins, Josh

Siegel, Mary Keene, Andy Haas (The Museum

of Modern Art); Grover Crisp, Rita Belda (Sony

Columbia); Mike Mashon, Zoran Sinobad,

Rob Stone (Library of Congress); Schawn

Belston, Caitlin Robertson (20th Century

Fox); Barry Allen, Andrea Kalas (Paramount

Pictures); Mike Pogorzelski (Academy

Film Archive); Thelma Schoonmaker, Mark

McElhatten, Brooke DeMoss Denney (Sikelia

Productions); Margaret Bodde, Allison

Niedermeier (The Film Foundation); Kim

Tomadjoglou; Iván Trujillo Bolio (Filmoteca

de la UNAM); Nicolai Borodatchov, Vladimir

Dmitriev, Valerij Bosenko (Gosfilmofond of

Russia); Vladimir Opiela, Karel Zima, Blažena

Urgošikova (Narodni Filmovy Archiv); Rainer

Rother, Martin Koerber, Anke Hahn (Stiftung

Deutsche Kinemathek); Karl Griep, Evelyn

Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv-

Filmarchiv); Gudrun Weiss, Anke Wilkening

(Murnau Stiftung); Claudia Dillmann, Michael

Schurig, Brigitte Capitain, Oliver Laqua,

Roswitha Schwabenland (Deutsches Institut

für Filmkunde); Jon Wengström (Cinemateket

– Svenska Filminstitutet); Thomas C.

Christensen (Danish Film Institute); Antti

Alanen, Satu Laaksonen (Suomen Elokuva-

Arkisto / Finnish Film Archive); Rosa Saz

(Filmoteca de Catalunya); Alexander Horwath,

Paolo Caneppele, Regina Schlagritweit,

Markus Wessolowski (Österreichisches

Filmmuseum); Nikolaus Wostry (Filmarchiv

Austria); Hiroshi Komatsu (Waseda University,

Tokyo); Ginetta Agostini, Irene Sassatelli,

Alessandro Bovo (Circuito Cinema); Alessandro

Ponzo (Ferrero Cinemas); Mauro Felicori

(Comune di Bologna); Geraldine Ekkova

(Hollywood Classics); Christian Dimitriu

(FIAP); David Robinson (Giornate del Cinema

Muto); Nicoletta Elmi e Irène Borlée; Nicolas

Crousse e Fabian van Renterghem; Maria

Vittoria Garelli; Maria Fioretti, Lorenzo

Burlando, Elisa Trento (Doc/it); Olivier Gamble;

Francesco Ernani, Fulvio Macciardi, Stefania

Baldassarri, Vittoria Fontana, Nicola Sani

(Fondazione Teatro Comunale di Bologna);

Luca Baldi, Paolo Bersani (Centro Computer);

Maelle Arnaud, Fabrice Calzетtoni, Violaine

Croze (Institut Lumière); André Chevailler,

Janet Bergstrom; Van Papadopoulos, Christian

Lejeune (Festival de Cannes); David Shepard;

Martina Angeli; Claude Eric Poiroux, Lucas

Varone, Emilie Boucheteil (Europa Cinemas);

Giulia Tedeschi; Sig.ra Papi, Sig. Paladino

(Unidis Jolly Film); Patrizia Rigosi, Cheti

Corsini, Patrick Romano, Alice Manfredini,

Silvia Ropa (Bologna Welcome) e molti altri.

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità

e la professionalità / *Our warmest thanks for*

*their professionalism and collaboration to*

allo staff della Cineteca di Bologna,

dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema

Libero, del Laboratorio L'Immagine Ritrovata,

del Cinema Arlecchino e del Cinema Jolly

del Settore Cultura e del Settore Marketing del

Comune di Bologna

di Bologna Congressi

Ringraziamo anche i funzionari / *We would*

*also like to thank the people of* del Ministero

per i Beni e le Attività Culturali - Direzione

Generale per il Cinema,

della Regione Emilia-Romagna - Assessorato

alla Cultura, del Programma MEDIA+

dell'Unione Europea e della Fondazione

Carisbo, senza i quali questo festival non si

sarebbe potuto realizzare / *without whom this*

*festival would not be possible*



Il Festival è felice di salutare i sostenitori de Il Cinema Ritrovato:

*We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's supporters:*

#### **Sostenitori *La dolce vita***

Matthew Bernstein; Natalie Bernstein; Reto Kromer; Mariann Lewinsky Strauli; Lucia Manganaro; Paolo Mereghetti; Mauro Pacilio; Vincent Paul-Boncour; Jérôme Seydoux; Sophie Seydoux; Shivendra Sigh.

#### **Sostenitori *Thief of Bagdad***

Antti Alanen; Claire Alfrey; Natacha Aubert; Alberto Barbera; David Bordwell; Pierre Carrel; Celine Cleris; Paola Corvino; Donald Crafton; Helen Day-Mayer; Maurizio Del Ministro; Sandra Den Hamer; Christian Dimitriu; Federica Dini; Dennis Doros; Hervé Dumont; François Francart; Catherine Gautier; Claudia Gianetto; Martin Girod; Leonhard Gmuer; Michael Gordon; Petrie Graham; Karola Gramann; Louis Greig; Vera Gyurey, Dotti Irving; Clyde Jeavons; Frank Kessler; Hiroshi Komatsu; Lucien Logette; Martin Loiperdinger; Brad McDonald; Liciane Mamede; Adrienne Mancia; David Mayer; David Meeker; Victor Moisan; Patrick Moules; Richard Nordahl; Margaret Parsons; Evelina Pernicheva; Marco Pistoia; James Quandt; Anne Isabelle Queneau; John Reiss; Abel Richard; Sue Rosner; Tony Rosner; Anna Luisa Ruoss; Stephanie Salmon; Heide Schlupmann; Josh Siegel; Kristin Thompson; Margrit Troler; Casper Tybjerg; Francesco Ventura; Marc Wehrlin; Virginia Wexman.

E per la prima volta, ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa

*And for the first time, we deeply thank our great team of volunteers who offered us time and passion:*

#### **Volontari**

Buke Aksehirli, Begum Akyol, Riccarda Amigoni, Carlo Ansaloni, Clementina Antonaci, Costanza Baldoni, Dario Barberino, Margherita Barbieri, Alik Barsoumian, Jlenia Battistella, Lara Bianciardi, Vazquez Brais, Emilia Braquehais, Carlo Candini, Claudia Cantori, Giuseppe Catania, Lucilla Cerioli, Alessandro Chieppa, Benedetta Cioppi, Valeria Codeluppi, Lara Conte, Milena Cortelli, Nicola Curtoni, Stefania Degli Esposti, Giuliana Demurtas, Julia Dettke, Maria Elena Di Vincenzo, Elena Draghetti, Daniel Ferrara, Maria Fioretti, Alessia Forte, Francesca Alessandra Fanci, Rossana Franchi, Maddalena Fre, Marina Gimenez Molinero, Claudia Golinelli, Valerio

Greco, Lapo Gresleri, Alice Guerra, Giulia Imbriaco, Davide Lama, Margherita Lanzi, Claudia Lanzoni, Anna Le Rose, Andrea Locatelli, Rosa Manrique, Carlotta Marchesini, Barbara Martin, Jennifer Martin, Claudia Mastroberto, Roberta Micale, Tommaso Monaci, Barbara Nazzari, Maria Rita Nepomuceno, Karim Pettazzoni, Emanuela Piana, Angèle Picgirard, Anna Pisani, Annalisa Podda, Elena Polise, Marta Quadrino, Federica Raimondi, Gabriella Ramaroli, Carlotta Reggiani, Alice Ruggero, Giulia Sant'Angelo, Xavier Sawada, Andrea Silingardi, Alessandro Sinibaldi, Raffaello Tesi, Nicola Testa, Micol Tonetta, Silvia Torlone, Anna Tortora, Valentina Traversi, Ivana Tumbarello, Flora Pia Turano, Simone Verrocchio, Angela Vetere, Giovanni Vitale, Sophie Vitelli, Helma Vulcemil, Paola Zaffiri, Alessandro Zanchi, Sara Zini.

Gli atrii del Cinema Lumière, del Cinema Arlecchino e del Cinema Jolly verranno allestiti con manifesti originali, fotografie e documenti d'epoca, di provenienza dalla collezione di Vincenzo Bellini, della Cineteca di Bologna e di Maurizio Baroni.

*In the lobbies of the Cinema Lumière, Arlecchino and Jolly, there will be an exhibition of posters, photos and archive materials from the private collection of Vincenzo Bellini, from the Cineteca collection and from Maurizio Baroni.*

Grazie ad una partnership con Iperbole Wireless, Il Cinema Ritrovato avrà a disposizione utenze individuali per la navigazione senza fili gratuita e illimitata. Anche al punto in piazza Maggiore di Bologna Welcome, fino alle 22.00, sarà possibile navigare gratuitamente.

*Through a partnership with Iperbole Wireless, Il Cinema Ritrovato will be able to provide individual access for unlimited wireless Internet, and at Bologna Welcome in Piazza Maggiore Internet may be used for free until 10 pm.*

**Il Cinema Ritrovato 2012 si svolgerà dal 30 giugno al 7 luglio e accoglierà per la quarta volta la FIAF Film Restoration Summer School**

[www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)

#### **CREDITS - LEGENDA**

T. it.: titolo italiano / Italian title; T. ing.: titolo inglese / English title; T. alt.: titolo alternativo / alternative title; Sog.: soggetto / story; Scen.: sceneggiatura / screenplay; F.: fotografia / cinematography; Mo.: montaggio / editing; Scgf.: scenografia / set designer; Mu.: musica / music; Su.: suono / sound; Co.: costumi / costume designer; Ass. regia: assistente alla regia / assistant director; Int.: interpreti / actors; Prod.: produzione / production; Pri. pro.: prima proiezione / first screening; L. or.: lunghezza originale / original length; L.: lunghezza / length; D.: durata / running time; f/s: fotogrammi al secondo / frames per second; Bn.: bianco e nero / black and white; Col.: colore / color



# INDICE

## CONTENTS

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Introduzione / Foreword</b> .....                                                                  | 9   |
| Peter von Bagh .....                                                                                  |     |
| <b>Presentazione / Introduction</b> .....                                                             | 11  |
| Giuseppe Bertolucci e Gian Luca Farinelli .....                                                       |     |
| <br><b>■ I - LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE</b> .....                                       | 14  |
| <br>1911: Settanta film di cento anni fa / 1911 – <i>Seventy Films from a Hundred Years Ago</i> ..... | 16  |
| Nel cuore del novecento: il socialismo, tra paura e utopia .....                                      | 39  |
| <i>At the Heart of 20th Century: Socialism Between Fear and Utopia</i> .....                          |     |
| Alice Guy: omaggio a una pioniera del cinema / <i>Alice Guy: Tribute to a Movie Pioneer</i> .....     | 56  |
| Non solo dive: Weber, Nelson, Musidora / <i>More than just stars: Weber, Nelson, Musidora</i> .....   | 69  |
| Il progetto Napoli/Italia e il cinema dell'emigrazione .....                                          | 72  |
| <i>The Naples/Italy Project and Cinema of Emigration</i> .....                                        |     |
| Ridere civilmente: il cinema di Luigi Zampa / <i>A Civil Laugh: The Films of Luigi Zampa</i> .....    | 81  |
| <br><b>■ II - IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN</b> .....                             | 93  |
| <br><b>Parte prima: tra Otto e Novecento / First Part: between 800 and 900</b>                        |     |
| Alla ricerca del colore dei film / <i>Searching for Colour in Films</i> .....                         | 94  |
| I colori del muto / <i>Silent Colour</i> .....                                                        | 95  |
| Alla ricerca del colore dei film sonori / <i>Searching for Colour in Sound Films</i> .....            | 108 |
| Albert Capellani: un cinema di grandeur, seconda parte .....                                          | 117 |
| <i>Albert Capellani: A Cinema of Grandeur II</i> .....                                                |     |
| Ritrovati & Restaurati muti / <i>Recovered and Restored Silent Movie</i> .....                        | 130 |
| Ritrovati & restaurati sonori / <i>Recovered and Restored Sound Movie</i> .....                       | 143 |
| Omaggio a / <i>Tribute to Elia Kazan</i> .....                                                        | 161 |

|                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Omaggio a / <i>Tribute to</i> Martin Scorsese .....                                                        | 164 |
| World Cinema Foundation .....                                                                              | 167 |
| Omaggio a / <i>Tribute to</i> Maurice Tourneur .....                                                       | 169 |
| Eric Rohmer documentarista / <i>Documentarist</i> .....                                                    | 177 |
| Dossier Blasetti – La televisione di Alessandro Blasetti / <i>The Alessandro Blasetti Television</i> ..... | 184 |
| Dossier Nicholas Ray .....                                                                                 | 186 |
| <b>Parte seconda: tra muto e sonoro / Second Part Between Silent Movie and Sound Movie</b> .....           | 187 |
| Eventi speciali / <i>Special Events</i> .....                                                              | 188 |
| I cinefili preferiscono Howard Hawks: muti e primi sonori .....                                            | 195 |
| <i>The Cinephiles prefer Howard Hawks</i> .....                                                            |     |
| Conrad Veidt, da Caligari a Casablanca / <i>Conrad Veidt, from Caligari to Casablanca</i> .....            | 221 |
| Boris Barnet: visioni poetiche del quotidiano / <i>Poetic Visions of Everyday Life</i> .....               | 234 |
| Progetto Chaplin / <i>Chaplin Project</i> .....                                                            | 243 |
| I colori del Cinema Ritrovato 2011 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2011</i> .....                       | 257 |
| <br><b>■ III – NON SOLO FILM / NOT ONLY FILM</b> .....                                                     | 273 |
| Roberto Benigni Nicoletta Braschi Bob e Nico a Palazzo Pepoli .....                                        | 274 |
| L'oriente di Pasolini <i>Il fiore delle Mille e una notte</i> nelle fotografie di Roberto Villa .....      | 275 |
| Il Cinema Ritrovato DVD Awards .....                                                                       | 276 |
| Europa Cinemas .....                                                                                       | 278 |
| EFG - The European Film Gateway .....                                                                      | 280 |
| Cineteca di Bologna On Line .....                                                                          | 284 |
| I musicisti / <i>The Musicians</i> .....                                                                   | 288 |
| Indice dei registi / <i>Directors Index</i> .....                                                          | 289 |
| Indice dei film / <i>Film Index</i> .....                                                                  | 290 |

# INTRODUZIONE

## FOREWORD

Le edizioni de Il Cinema Ritrovato tendono a tornare ciclicamente a un unico travolgente tema: il XX secolo, il primo secolo testimoniato dal cinema. Le intuizioni, le conoscenze e le emozioni che solo il cinema avrebbe potuto darci. Tematiche e film che si estendono ben oltre le apparenze. Anche se il tema potrebbe essere sin troppo semplice per farne menzione, tenterò di usarlo come linea guida per descrivere la nostra edizione del 2011, sapendo naturalmente che qualche altro anno l'ha già affrontato, in modo del tutto innocente. Possiamo anche immaginare un passo ulteriore. Se non disponessimo di nessun'altra documentazione, quanto sarebbe preziosa la nostra rassegna?

Basterebbe un solo esempio: l'invenzione che ci rende più fieri, proposta ora per la nona volta, "Cento anni fa". Leggendo il sommario di Mariann Lewinsky, potremmo fare questo essenziale commento: la sezione non riguarda solo la sua epoca, per la quale rappresenta un elemento prezioso che manca ad altri appassionati tentativi di osservare il nostro passato comune, ma con la sua ricchezza di segni e premonizioni riguarda in egual misura il futuro, come se talvolta il cinema potesse predire concretamente le cose a venire. L'anno 1911 segnò anche l'inizio dell'epoca dei registi in senso moderno: poter seguire l'evoluzione di Albert Capellani o di Alice Guy getta su di noi un incantesimo ipnotico a più di un secolo di distanza.

O si prenda un decennio "visto da un festival" – gli anni Trenta – il secondo e ultimo tra le due guerre. Osserviamo qui due prospettive complementari: in primo luogo l'utopia del socialismo e le sue realtà, nonché le violente antitesi che aggiunsero il loro intenso commento alle riflessioni più drammatiche che un periodo del cinema abbia mai offerto sulla situazione politica; in secondo luogo, il volto misterioso e la presenza magnetica di Conrad Veidt in Germania, in Inghilterra e negli Stati Uniti, espressione delle realtà di un'epoca e della sua sofferenza interiore.

Terzo, quarto... continuiamo la nostra serie di ritratti di registi che costituiscono il nostro peccato capitale e il nostro principale vanto: i film degli anni Trenta di Maurice Tourneur, rientrato nel suo paese dopo un'abbagliante carriera a Hollywood. E la *mise en scène* di Boris Barnet e la sua continua capacità di sorprenderci, l'immediatezza con cui affronta l'equazione tra vita e cinema e riesce a esprimere nuovi tipi umani in un'epoca nuova. Sempre negli anni Trenta Howard Hawks realizzò i suoi primi capolavori sonori, che in seguito gli valsero il paragone con Le Corbusier. Di certo aveva elaborato i personalissimi elementi del suo stile e della sua opera sin dagli inizi della sua carriera, e in modo particolarmente pregnante negli esordi nel muto, dei quali sappiamo troppo poco... Presenteremo tutti i suoi film muti a noi noti e la sua prima dinamica serie di sonori:

*The editions of Il Cinema Ritrovato tend to return cyclically to one overwhelming theme: the 20th century -- the first century witnessed by the cinema. The insight, knowledge and emotion that only cinema could give us. Themes and films that extend far beyond what they seem to be. Even if the theme might be too simple to mention, I'll try to see our edition of 2011 through it, knowing of course that some other year quite innocently amounted to the same. We may also imagine one further step. If we wouldn't have any other documentation, to how much would our selection amount?*

*One example would be enough: our proudest development, now proposed for the ninth time - "One hundred years ago". Reading Mariann Lewinsky's summary, we would make this essential comment: the continuing series is not only about its time, representing a precious element missing from other passionate efforts to see our common past, it is just as much about the future, full of signs, sometimes almost as if the cinema could be a concrete predictor of things to come. The year 1911 also meant the beginning of the age of directors in the modern sense: being able to follow the growing achievement of Albert Capellani or Alice Guy casts a hypnotic spell over us 100 years later.*

*Or take one decade as "seen by a festival" -- the Thirties -- the second and significantly the last decade between two world wars. We see two complementary perspectives: first, the utopia of socialism and its realities, then the violent counter-images that add their intense commentary on one of the most dramatic reflections that any period of the cinema has given to political realities; second, the mysterious face and the magnetic presence of Conrad Veidt, in Germany, England, the United States, expressing the inner realities and the pain of his times.*

*Third, fourth... we are continuing our series of portraits of directors that are our capital sin and glory: Maurice Tourneur's work in the 1930s, back in his native country after a dazzling career in Hollywood. And Boris Barnet's mise-en-scène that surprises us at every turn, the immediacy with which he approached the equation of life and film, and found expression for new kinds of personalities in a new age. The 30s was also when Howard Hawks made his first sound film masterpieces for which he would later be compared to Le Corbusier. Surely he must have been developing the elements of one of the most personal styles and bodies of work from the very beginning of his career, and poignantly during his silent days about which we know only too little... We are presenting all of his silent films that survive and his first dynamic series of sound films, and so we anticipate essential surprises and unexpected keys to*

abbiamo in serbo importanti sorprese e inaspettate chiavi di lettura, come nel caso delle passate rassegne su Sternberg, Capra, Ford. Sorprese: le migliori e le più positive vengono da tesori inaspettati. Fortunatamente per questa goffa introduzione, i registi da noi scelti parlano per noi. "Ridere dei propri difetti è la migliore virtù dei popoli civili", recita la didascalia iniziale di *Anni difficili* di Luigi Zampa. Zampa è un altro grande precursore italiano (il fascismo trattato in chiave comica, il primo film sulla camorra), e il suo sguardo spietato sull'eredità di quel ventennio buio della storia italiana (riecco gli anni Trenta) sarà uno dei nostri pezzi forti. Un'altra sorpresa: Eric Rohmer in veste di documentarista, all'insegna del motto "Solo la bellezza è verità". Una cosa è sapere che Rohmer fu anche un documentarista e un'altra poter sperimentare l'ampiezza e la ricchezza della sua produzione: Cervantes, Poe, *Les Métamorphoses du Paysage* e naturalmente *Lumière*, il documentario diretto per la celebre serie televisiva di André S. Labarthe, "Cinéastes de notre temps".

Ma naturalmente i film ci raccontano cose preziose: film di cent'anni fa che ci appaiono in tutta la loro modernità, film moderni che hanno tutta la gravidanza dei classici. Il Cinema Ritrovato è fiero di rendere le proiezioni entusiasmanti come spettacoli dal vivo: ci impegniamo per garantire il formato originale, la migliore cura tecnica, la giusta alternanza tra i film delle varie sezioni che si susseguono durante la settimana e naturalmente gli ospiti che ci circondano, l'ampia cerchia di amicizie che rappresentano la componente umana ed emotiva migliore e creativamente più curiosa che si possa incontrare nel mondo del cinema. Mentre scrivo queste parole ho in mente una persona in particolare: Kevin Brownlow, che sarà onorato per il suo singolare contributo al cinema muto e per il suo lavoro di regista. Cosa sono *Hollywood* o *Unknown Chaplin* (realizzato con David Gill) se non grandissimo cinema? Ma naturalmente Kevin è anche il regista dei capolavori *It Happened Here* e *Winstanley*: di quest'ultimo presenteremo la versione restaurata. Ma non ho ancora dato la grande notizia. Abbiamo aggiunto una quarta sala per le proiezioni, oltre alle due del cinema Lumière e allo schermo panoramico dell'Arlecchino che ha valorizzato così tanto le nostre rassegne sul CinemaScope e il colore. Il grande schermo del cinema Jolly, come quello dell'Arlecchino, ci permetterà di dare risalto alle qualità visive dei muti e di rendere al meglio le sfumature dei capolavori degli anni Trenta e Quaranta. Gli spettacoli serali nella piazza, che si apriranno con *Nosferatu* per chiudersi con *America America*, offriranno una squisita conclusione alle nostre giornate. Sono tentato di citare Victor Klemperer, nella speranza che le sue parole sullo stato del cinema nel 1912 possano esprimere il senso della 25ª edizione de Il Cinema Ritrovato. Klemperer sperimentava nel cinema nientemeno che "la vita, liberata e non più di questa Terra" e "giochi gioiosi con le manifestazioni dell'esistenza: esse ci scivolano accanto, deliziose nelle loro forme inesauribili, mentre tutti i problemi del vivere si allontanano". Così vanno le cose nel mondo. L'idea di creare Il Cinema Ritrovato non fu merito di comitati o di funzionari, ma di due giovani di talento. Per fortuna Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti conoscevano profondamente le tradizioni cinematografiche e disponevano di tutta la collaborazione di un archivio che io, come ammiratore straniero, considero un modello. Con il loro impegno sono riusciti a raggiungere i livelli di significato che, a mio parere, rendono memorabili i film migliori. Un cordiale benvenuto!

Peter von Bagh

*understanding, as happened during our comparable showcases for Sternberg, Capra, Ford.*

*Surprises: the best and the most positive come as treasures we didn't anticipate. Happily for this clumsy introduction, our selected directors were eloquent. "Being able to laugh at one's own faults is the greatest virtue of civilized people"... reads the opening title of Zampa's Anni difficili. Luigi Zampa is another great Italian precursor (fascism as a theme for comedy, the first fiction film about camorra), and his relentless study of the heritage of those 20 dark years of Italian history (and again, the 1930s) will be one of our highlights. Another surprise: Eric Rohmer as documentarist, with the banner: "Only beauty is truth." It's one thing to know that Rohmer was also a documentarist, and another to be able to experience the range of his output: Cervantes, Poe, Les Métamorphoses du Paysage, and of course Lumière, about whom he directed a program for André S. Labarthe's celebrated Cinéastes de notre temps series.*

*But of course the films tell us the best: hundred-year-old films that seem totally modern, new films that have the poignancy of classics. The pride of Il Cinema Ritrovato is to make film screenings shimmer like live performances -- through our efforts to guarantee the original format, the best technical care, the art of montage in the way the series flow throughout the week, and of course by the company surrounding you -- the wide circle of friendships representing the best and most creatively curious human element and emotion we can encounter in the cinema. As I write these words, I have one person especially in mind: Kevin Brownlow, who will be honored for his unique contribution to silent cinema as well as for his work as a film maker. What else but great cinema are Hollywood or Unknown Chaplin (made together with David Gill)? But of course Kevin is also the director of the masterpieces It Happened Here and Winstanley -- we will present the restored version of the latter.*

*I haven't broken the main news yet. We have added a fourth theater for screenings -- besides the two Lumière cinemas and the Arlecchino's big screen that has contributed so much to the pleasures of our ongoing programs on CinemaScope and on color. The big screen of the cinema Jolly, like the Arlecchino, will allow us to present the visual qualities of silents and the nuances of so many of the masterpieces from the 1930s and 1940s at their very best. The evening shows in the piazza, starting with Nosferatu and ending with America, America, will offer a graceful finish to our daily viewings. I am tempted to quote Victor Klemperer whose words about the state of cinema in 1912 I hope might express the sense of the 25th edition of Il Cinema Ritrovato. Klemperer experienced in cinema as nothing less than "life, liberated and no longer of this Earth", and "joyous games with the manifestations of life: they glide past us, delightful in the inexhaustibility of their forms, while all life's problems recede."*

*This is how things go in the world. Two very young men -- not committees, not officials -- had the idea of creating Il Cinema Ritrovato. Happily Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti knew cinematic traditions profoundly and had the full cooperation of an archive that I, as a foreign admirer, regard as a model. They achieved what in my opinion amounts to levels of meaning that the finest films are remembered for.*

*A cordial welcome!*

Peter von Bagh

# PRESENTAZIONE

## INTRODUCTION

*Siete sempre stato in me,  
vi ho pensato ad ogni istante:  
voi m'avete impedito di invecchiare, di discendere, di rovinarmi.*  
Così Arletty svela il proprio grande amore, molti anni dopo,  
a Jean-Louis Barrault, che l'ha sempre amata

*You have always been with me,  
I have thought about you in every moment:  
you have stopped me from aging, decline, ruining myself.*  
Arletty years later reveals her great love  
to Jean-Louis Barrault, who always loved her

Il Cinema Ritrovato compie 25 anni. Ogni tanto qualcuno ce lo chiede, per scherzo, 'Ma lo avete ritrovato questo cinema?' Abbiamo l'impressione che questi anni non siano trascorsi inutilmente. La Cineteca di Bologna venticinque anni fa aveva appena aperto la sua prima sala, il Lumière di via Pietralata, non aveva attività editoriale, aveva una bella biblioteca, ma una piccola collezione di film. Ci lavoravano una quindicina di persone.

Grazie a Il Cinema Ritrovato abbiamo incontrato le cineteche di tutto il mondo, abbiamo appreso il lavoro di un archivio, ma anche come valorizzare il patrimonio che in questi anni abbiamo potuto accogliere. Grazie a Il Cinema Ritrovato è nato, a Bologna, il primo laboratorio italiano specializzato nel restauro, L'Immagine Ritrovata, che ci ha consentito di realizzare, dal 1990 ad oggi, oltre mille interventi. Le proiezioni in Piazza, la collaborazione con il Teatro Comunale, hanno permesso alla Cineteca di dar vita ad un'idea di cinema libera, sorprendente, e, crediamo, in quest'epoca televisiva, non sottomessa, resistente, volta al futuro.

Ma veniamo al programma 2011. Al termine di ogni edizione ci diciamo: 'l'anno prossimo sarà impossibile avere un programma così ricco come quello di quest'anno.' E invece sì, ad ogni edizione, dalle miniere della storia del cinema, custodite ed esplorate da cineteche e aventi diritto, da storici, ricercatori e appassionati, magicamente germoglia un programma sempre più ricco, diversificato e approfondito.

Quest'anno, per festeggiare il nostro anniversario, ci concediamo un lusso forse eccessivo: non solo i nostri due Lumière (Mastroianni e Scorsese), non solo l'Arlecchino, ma anche il Jolly. Quattro sale che si snodano attorno all'asse di via Lame, strada medievale, distrutta dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, oggi, porta di accesso al quartiere della Manifattura delle Arti, che, con l'apertura del Giardino del Cavaticcio, tra il MamBo e la Cineteca, si arricchisce di un nuovo tassello.

*Il paradiso dei cinefili e La macchina del tempo.* Due poli che attraggono due anime del cinema e che Il Cinema Ritrovato indaga con un programma che, come di consueto, altalena tra questi due

*Il Cinema Ritrovato turns 25 this year. Every once and a while someone jokingly asks us, "Have you found this cinema you're looking for or not?" We are of the opinion that all these years of work have not been in vain. Twenty-five years ago the Cineteca di Bologna had just opened its first theater, the Lumière on Via Pietralata, had no publishing activities, a nice library but a small film collection, and about fifteen people worked there.*

*With Il Cinema Ritrovato we have shared experiences with film archives around the world, we have learned how to run an archive and also how promote what we have collected over the years. Il Cinema Ritrovato is the reason why the first Italian film restoration laboratory, L'Immagine Ritrovata, was founded in Bologna, which has given us the opportunity to work on over a thousand projects since 1990. With the screenings in Piazza Maggiore and the collaboration with the Teatro Comunale, the Cineteca has been able to offer an idea of film that is open, surprising and, we think, in this television dominated era, not subservient, resistant, that looks to the future.*

*But let's talk about the 2011 program. At the end of every festival we say to ourselves, "There is no way that next year's program will be as rich as this year's." And yet with each edition our program becomes richer, more diversified and deeper, magically emerging from the goldmines of film history, kept and explored by film archives and other institutions, by historians, researchers and fans alike.*

*This year to celebrate our anniversary, we have treated ourselves to a major luxury: our screening venues of the two Lumière theaters (Mastroianni and Scorsese) and the Arlecchino will be joined by the Jolly theater. Four theaters that wind around Via Lame, a medieval road destroyed by bombing during the Second World War and today the gateway to the Manifattura delle Arti neighborhood, which this year has a new entry with the opening of the Giardino del Cavaticcio between the MamBo museum and the Cineteca.*

*Cinephile Heaven and The Time Machine. Two extremes that at-*

mondi, che talvolta si sovrappongono e talvolta si allontanano. La permanenza e il movimento costituiscono l'ossatura, la sinopia di questa edizione.

Nel capitolo permanenze potremmo mettere *La macchina ammazzacattivi* e il ciclo Zampa, cui Alberto Pezzotta ha dato il bel titolo *Ridere civilmente*. Infatti il film di Rossellini, come quelli di Zampa, ci raccontano di un Paese, il nostro, che da sessant'anni è attraversato dagli stessi mali, che i nostri cineasti hanno raccontato, inascoltati, con lucidità e indignazione.

Nella permanenza potremmo iscrivere Howard Hawks che è già HH dal primo film, così perfetto da essere, subito, un classico (IL classico?).

Ma Hawks è anche la dimostrazione che cambiare, trasformare i linguaggi è possibile: passa dal muto al sonoro, senz'affanno, anzi, si arricchisce del passaggio. Barnet trasforma ogni film in un scommessa, le sue opere mute, come quelle sonore, non appartengono a nessuna scuola, sono i suoi film, dove nulla è mai scontato. Veidt resta un magnifico interprete anche nel sonoro. Lui che dal nazismo era scappato, saprà dar vita a uno dei nazisti cinematografici più convincenti, il maggiore Strasser, la cui uccisione consente la fuga di Victor e Ilsa Laszlo da Casablanca. Tutto semplice, quindi, come si dicono Arletty e Jean-Louis Barrault, protagonisti di una delle storie d'amore più travagliate di tutta la storia del cinema, 'È talmente semplice, l'amore...' (?)

Se Il Cinema Ritrovato potesse produrre un film, sarebbe *The Artist*, lo stupefacente film di Michel Hazanavicius che ha entusiasmato l'ultimo festival di Cannes. La fotografia, l'illuminazione, la scenografia, gli attori, le loro movenze, il ritmo, la musica, le didascalie, tutto ci porta in un film muto della fine degli anni Venti. Eppure è un'opera di struggente modernità, sulla paura del cambiamento; paura che coinvolge tutti noi, nel passaggio tra Ventesimo e Ventunesimo secolo.

Il dialogo tra i secoli è un altro dei temi che attraversa questa edizione. A partire dalla prima serata, dove le musiche di Heinrich Marschner (*Der Vampyr* è del 1826) e di Jacques Offenbach (*Le Voyage dans la lune* è del 1875), adattate da Timothy Brock, ci condurranno nel Vampiro di Murnau e nel Viaggio di Méliès. Proprio mentre uno dei maggiori creatori contemporanei, Martin Scorsese, che con tre film attraversa Il Cinema Ritrovato (*Taxi Driver*, *Letter to Elia*, *Public Speaking*), lavora a un film che resuscita Georges Méliès (in 3D!).

Nella sezione 1911 il dialogo tra il cinema dei primi anni e i lungometraggi che stavano per arrivare è molto forte, è un anno cerniera, come ricorda Mariann Lewinsky, in equilibrio 'tra la foresta vergine del cinema delle origini e le autostrade degli anni Dieci'. Il pittore Grosz rimpiangeva nel 1931 i programmi cinematografici d'inizio secolo, 'Che programmi che c'erano, duravano ore, ... normalmente 20 numeri, ... Strano, prima andavo molto più spesso al cinema'.

Cosa unisce, Zampa, Barnet, Hawks, Kazan e gli altri registi? Ognuno di questi artisti ha avuto, per un periodo, più o meno lungo, problemi più o meno seri con la censura del proprio paese. Una censura che dura anche oggi, anche se sotto una forma diversa, perché la maggior parte dei film del Cinema Ritrovato sono semplicemente banditi dal nostro immaginario. Anche per questo siamo fieri di poter pubblicare, grazie al sostegno benemerito della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e con la collaborazione

*tract two spirits of film which Il Cinema Ritrovato explores through a program swinging between these two worlds that sometimes overlap and sometimes stray apart. Continuity and movement are the backbone, the under-drawing of this edition.*

*Under the heading of continuity we could put the The Machine that Kills Bad People and the Zampa series, which Pezzotta aptly named Laughing with Civility. In fact, Rossellini's film, like Zampa's, depicts a country, Italy, plagued by the same problems for sixty years, which our filmmakers have narrated, unheeded, with clarity and outrage.*

*The term continuity also applies to Howard Hawks, who was HH from his very first film, so perfect that he was instantly a classic (THE classic?).*

*But Hawks also demonstrates that changing and transforming style can be done: he made the transition from silent to sound film without losing his breath – on the contrary, he became even stronger. For Barnet every film was a gamble. His silent and sound films are not the work of a particular school; they are his films where nothing is taken for granted. Veidt too continues to be a magnificent actor with sound film. He ran away from Nazi Germany and yet gave one of the most convincing performances as a Nazi, Major Strasser, whose death sets Victor and Ilsa Laszlo free from Casablanca. Everything is simple then, just like it was for Arletty and Jean-Louis Barrault, the two stars of one of the most dramatic love stories in the history of film: "Love, it is so simple..." (?)*

*If Il Cinema Ritrovato produced a film, it would be The Artist, the amazing film by Michel Hazanavicius that won hearts at the Cannes Film Festival. The photography, the lighting, the set designs, the actors, their movements, the rhythm, the music, the intertitles, all of it transports us to the silent films of the late 1920s. It is, however, a work of poignant modernity about the fear of change; a fear that touches us all in the transition from the Twentieth to the Twenty-First Century.*

*The dialogue between centuries is another theme that traverses this edition. The first evening the music of Heinrich Marschner (Der Vampyr is from 1826) and Jacques Offenbach (Le voyage dans la lune is from 1875), orchestrated by Timothy Brock, will lead us through Murnau's Nosferatu and Méliès's A Trip to the Moon. In the meantime, one of the greatest contemporary artists, Martin Scorsese, present at Il Cinema Ritrovato with three films (Taxi Driver, Letter to Elia, Public Speaking), is working on a film resurrecting Georges Méliès (in 3D!).*

*In the section on 1911 there is a strong exchange between early cinema and the emerging feature-length films. It is a year of division or, in the words of Mariann Lewinsky, between "the virgin forest of early cinema and...the well-travelled highways of the 1910s." In 1931 the painter Grosz said nostalgically of early twentieth-century film, "What programs they were, they lasted for hours... usually 20 numbers... It's strange, I used to go a lot more often to the cinema."*

*What unites Zampa, Barnet, Hawks, Kazan, and other directors? Each one of these artists had serious censorship problems in their respective countries. Censorship that continues even today, in a different guise, since the majority of the films of Il Cinema Ritrovato are simply banned from our collective imagination. This is one of the reasons why we are proud to be able to release a*



di cinque archivi, un DVD dedicato a Albert Capellani; a chi avrà la curiosità di vedere i suoi film, assicuriamo la scoperta di un grande regista, forse, il primo autore europeo; le sue opere ci dimostrano il ruolo che ha avuto nella creazione di una moderna narrazione cinematografica: maestro della messinscena, ha portato al cinema il patrimonio culturale del XIX° secolo.

Ma gli scarti nel festival di quest'anno saranno molti, attraverso film che annunciano ad alta voce il cambiamento che ha percorso gli anni del dopoguerra; *Chronique d'un été*, il film che anticipa tutti i temi del '68, *Il conformista* che mostra un modo nuovo di mettere in scena la storia e di fotografare i personaggi, *Underground* di Gideon Bachmann, che racconta un modo nuovo di interpretare e vivere l'arte nella NY degli ultimi sessanta.

Di cambiamenti, migrazioni, scelte coraggiose ci parleranno alcuni dei nostri ospiti, come Charlotte Rampling, Marceline Loridan-Ivens e Fatih Akin, che presenterà il primo film sceneggiato da Yilmaz Güney e *America* uno dei capolavori di un grande regista migrante, Elia Kazan.

Ma Il Cinema Ritrovato non è mai stato un festival di soli film. Fin dalle sue primissime edizioni, come deve essere un festival, è stato un luogo d'incontro tra diverse generazioni di appassionati, di addetti ai lavori, di cinéphiles, di storici, di archivisti, di critici, di persone diverse, che attraverso il cinema scoprivano una lingua comune. È grazie a questi incontri, alle molte amicizie e a molti gesti generosi provenienti da persone di tutto il mondo, che per venticinque anni, abbiamo cercato di ricreare - e talvolta ci siamo riusciti - quell'enorme emozione che per noi è il cinema, luogo d'incontro, di conoscenza e come ci ha detto uno spettatore, l'anno scorso, alla fine della proiezione / concerto di *Metropolis*, di choc estetici.

Il viaggio sulla luna sta per cominciare. Forse, anche quest'anno ritroveremo il cinema. Buone visioni

Giuseppe Bertolucci e Gian Luca Farinelli

*DVD dedicated to Capellani, thanks the substantial support of the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and the collaboration of five archives; for those who are curious to see his films, we promise you the discovery of a great director, perhaps the first European filmmaker; his works show us the role he played in the creation of modern cinematic storytelling: a master of staging, Capellani put the cultural legacy of the Nineteenth Century on the screen.*

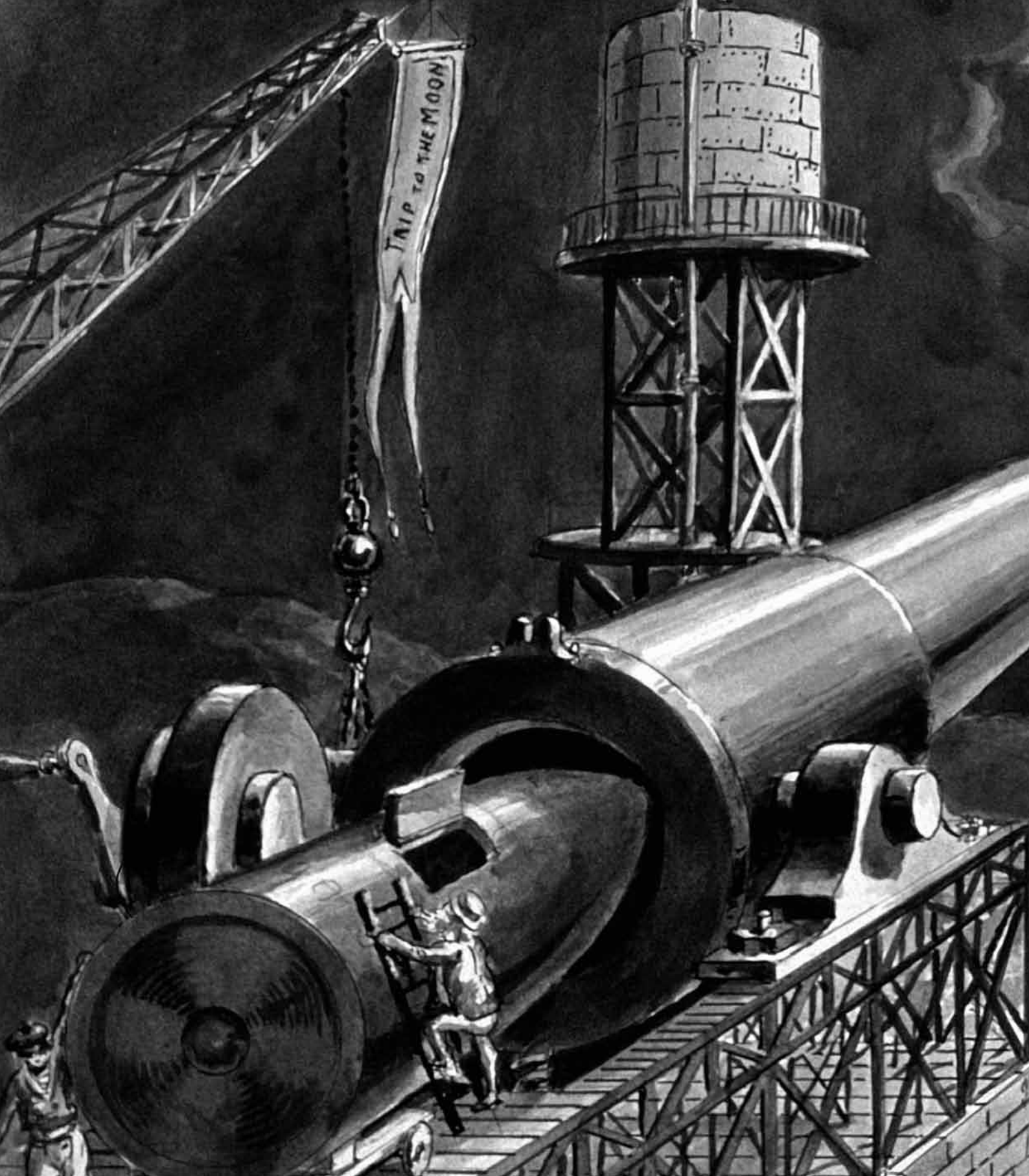
*There are a number of digressions at this year's festival as well with films that clearly delineate the change that took place during the post-war period: Chronique d'un été, the film that anticipated the issues of '68, The Conformist, which opened a new way of presenting history and of filming characters, Underground New York by Gideon Bachman, which reveals a new way of experiencing and living art in 1960s New York.*

*Changes, migrations and courageous choices are what some of our guests will talk to us about, guests like Charlotte Rampling, Marceline Loridan-Ivens and Fatih Akin, who will present the first film written by Güney and America America, one of the masterpieces of a great immigrant director, Elia Kazan.*

*Il Cinema Ritrovato, however, has never been a festival of just film. Ever since its very first editions, as any festival should be, it has been a meeting place for different generations of fans, people who work in the trade, cinephiles, historians, archivists, critics, different people who find a common language through film. And it is because of these encounters, friendships and generous gestures from people around the world that for twenty-five years we have tried to re-create – and sometimes we have succeeded – that enormous emotion that cinema stirs in us, a place of meetings, knowledge and, as one viewer told us after the screening / concert of Metropolis, aesthetic shock.*

*The trip to the moon is about to take off. Perhaps this year too we will find the cinema we are looking for. Happy viewing*

Giuseppe Bertolucci e Gian Luca Farinelli





# I LA MACCHINA DEL TEMPO

*The Time Machine*

Le Détective  
**NICK  
WINTER**

A black and white illustration of a detective named Nick Winter. He is a man with a large, dark mustache and a serious expression, wearing a dark bowler hat and a long, dark double-breasted coat. He is standing with his hands on his hips, looking slightly to the left. A revolver is visible in a holster on his right hip. The background is a textured, light gray.

**1911-SETTANTA  
FILM DI CENTO  
ANNI FA**

*1911-Seventy Films From a Hundred Years Ago*

“I primi film in uno o due atti erano meglio.  
Il cinema d'anteguerra era più vario,  
I corti non dovrebbero essere il pre-programma, ma il programma.»

*Hans Richter, 1929*

Il film è l'arte della quarta dimensione: il tempo. Per Il Cinema Ritrovato, dedicato ai film del passato, il fattore Tempo è strumento al quadrato, che si eleva al cubo nella sezione *Cento anni fa*, perché si aggiunge ogni anno un nuovo *Cento anni fa* e quelli di sei o sette o otto anni fa ora sono di centodue, centotre o centosei anni fa.

Per preparare questo programma mi sono persa nei vecchi film. E adesso, nel 1911, sento un vento del presente; mi fermo, sul limitare del bosco, con alle spalle la foresta vergine del cinema delle origini e davanti a me la vista sulle autostrade degli anni Dieci - Léonce Perret, Asta Nielsen e il “Divafilm”, le attrici comiche... e un segnale stradale: a due anni da qui *Quo Vadis?*.

#### **«2 ou 3 choses que nous savons du 1911»**

Quest'anno ho avuto fra le mani troppi bei film, ben prima della fine delle ricerche negli archivi. Mi sono resa conto che non è più possibile fare una selezione in modo esaustivo e sistematico, e riuscire a fare un quadro rappresentativo di un'annata. E dunque, allora, decidere, scegliere... I nove programmi di questa edizione si concentrano sulla produzione italiana e francese. Ho escluso ciò che è stato recentemente presentato al Festival (ad esempio Perret, la Nielsen e le attrici comiche) per dare precedenza a film meno conosciuti. Uno dei temi principali del 1911 è il poliziesco, un genere che in tutta Europa vive una stagione di *boom* senza precedenti: il primo *Zigomar* fa furore, e Victorin Jasset si mostra come regista brillante. Altri programmi sono incentrati sul tema della (nostra) attualità in rapporto al passato, sulla pantomima e sull'antico al cinema. Entrambi questi temi verranno ripresi l'anno prossimo. Distribuite su tutti i programmi sono invece le comiche italiane: il 1911 è un anno di eccezione del genere.

Attenzione, alcuni film notevoli del 1911 come *L'Inferno*, *Zigomar Roi des voleurs* et *Bébé nègre* sono stati inseriti nei programmi della sezione “il colore del muto”.

*“The old one- and two-reelers were better,  
Cinema before the war was much more varied  
The short films should not be the supporting programme but the  
programme itself....”*

*Hans Richter, 1929*

*Film is the art of the fourth dimension: time. In Il Cinema Ritrovato, which is dedicated to the cinema of the past, the time factor is multiplied. And in the “Hundred Years Ago” section, which has been regularly generating “Hundred Years Ago” programmes since six, seven and eight years ago, it is multiplied to the nth degree. In any case, the curator was happy to lose herself in the old films. Now though, in 1911, a tang of the present is wafting towards her: she stands at the edge of the wood, behind her the virgin forest of early cinema and before her a vista of the well-travelled highways of the 1910s - Léonce Perret, Asta Nielsen and the diva film, the comic actresses... and a road sign: “2 years to Quo Vadis?”.*

#### **“2 or 3 Things We Know about 1911”**

*The quantity of 1911 films available in the archives of Europe defeated me. This year, long before the end of my viewings I already had too much good material. So now, and in the future, it is no longer possible to organise systematic and complete viewings from which to assemble a representative overview of a year's production. So how to decide, how to choose... The accent in this year's nine programmes is, as previously, on Italy and France. I have omitted work that was shown in recent editions of the festival (such as Perret, Nielsen and the comic actresses), giving priority to lesser-known material. A major theme for 1911 is the crime thriller: the genre was booming all over Europe and in all production companies. The first episode of Zigomar caused a sensation and Victorin Jasset made a name for himself as a brilliant director. Other thematic programmes will look at today's current events mirrored in the past, pantomime and – in the “Colour in Silent Cinema” section – antiquity in the cinema. Both these themes are to be continued next year. Italian comedy stars will feature, distributed in programmes across the week: 1911 is an exceptional year in this area.*

*You will find quite a few films from 1911 in the programs of the section “Colour of Silents”, among them L'Inferno, Zigomar, Roi des Voleurs and Bébé nègre.*



Ringrazio Bryony Dixon, Agnès Bertola, Maria Wyke, Giovanni Lasi e Luigi Virgolin per il bel lavoro svolto insieme e per i programmi che hanno curato; ringrazio altresì le colleghe e i colleghi degli Archivi per la partecipazione (che per loro significa grande lavoro). E ringrazio Chiara Caranti e Clare Kitson per il loro indispensabile aiuto nella preparazione del catalogo.

Tutti i film di produzione Pathé o Gaumont sono proiettati per gentile concessione dei Gaumont Pathé Archives.

I programmi qui pubblicati possono subire leggere variazioni.

Mariann Lewinsky

*My thanks go to Bryony Dixon, Agnès Bertola, Maria Wyke, Giovanni Lasi and Luigi Virgolin for their excellent collaboration and their contribution to the programme; to colleagues from all the archives that have taken part. Also to Chiara Caranti and Clare Kitson for their invaluable help in assembling the catalogue.*

*All Pathé and Gaumont titles are shown with the permission of the Gaumont Pathé Archives.*

*Please note that there may be some small changes to the published programmes.*

Mariann Lewinsky

## **PROGRAMMA DI APERTURA: 1911 / CAPELLANI: IL CINEMA È LA VITA, LIBERATA E NON PIÙ TERRESTRE OPENING PROGRAMME: 1911 / CAPELLANI: CINEMA IS LIFE, LIBERATED AND NO LONGER OF THIS EARTH**

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Venite voi tutti che siete stanchi e oppressi, venite nel cinema del 1911! Anche Tontolini era depresso, ma torna a sorridere dopo essere entrato al cinematografo ed avere visto un film... di Tontolini. La presenza fisica degli artisti scavalca questi cento anni, e, travolti dalla magia dei loro movimenti, cadiamo nell'incantesimo del puro presente. Victor Klemperer, spettatore entusiasta (e scrittore di diari), nel 1912 scrive che il cinema mostra "la vita liberata e non più terrestre" e che la proiezione cinematografica è "un gioco felice con gli accadimenti della vita: le figure passano sullo schermo leggiadre ed inesauribili, mentre tutta la fatica rimane alle spalle" (*Das Lichtspiel*, 1912). Il poliziesco, il genere-cardine del 1911, sarà presentato nella seconda parte del programma d'apertura. Paura e tensione si sviluppano in questi due film di Albert Capellani, anche perché gli innocenti vengono incarcerati e condannati come assassini.

L'ultima inquadratura di *L'Homme aux gants blancs* è molto intensa. Un esterno, le strade di Parigi, la cinepresa è una sorta di spettatrice tra gli spettatori, guarda l'arrestato che viene accompagnato verso l'automobile della polizia. Lo sguardo oggettivo della mdp funge da drammatico contrasto con il nostro sapere dell'indimostrabile innocenza dell'uomo arrestato e della colpevolezza dell'altro; sensazione che ci rimane addosso in modo insistente, mentre sullo schermo i passanti iniziano a diradarsi, i protagonisti scompaiono e la scena si dissolve. Ma a noi spettatori è stata mostrata la vera storia dei Guanti Bianchi: come sono stati ordinati per telefono – in una spettacolare immagine tripartita – dal facchino dell'hotel; come – in un primo piano simile a una foto di prova indiziaria – la venditrice vi ha cucito sopra un bottone che identificherà il proprietario dei guanti. Che cadranno inavvertitamente a terra dalla sua tasca, mentre è intento a togliere la collana di perle rubata, e saranno poi raccolti e indossati dall'assassino...

*Come unto the cinema of 1911, all ye that labour and are heavy laden! Tontolini is depressed and cannot shake it off. Only the cinema – and a Tontolini film – can make him laugh again. The physical presence of artists leaps across a hundred years and we fall under the spell of their movement, the spell of the absolutely contemporary. Victor Klemperer, an enthusiastic cinema-goer (and diarist) wrote in 1912 that the cinema was showing "life, liberated and no longer of this Earth" and that moving pictures were "joyous games with the manifestations of life: they glide past us, delightful in the inexhaustibility of their forms, while all life's problems recede." (*Das Lichtspiel*, 1912).*

*The crime thriller was the hit genre of 1911, and it is introduced in the second part of the opening programme. There is suspense and horror in both these films by Albert Capellani, not least because innocent people are arrested and convicted of murder.*

*The final image of *L'Homme aux gants blancs* (1908) is very powerful. A Paris street scene, enriched with documentary fidelity, is watched by the camera from among the watching bystanders. While it registers the events in front of the police car, the objective atmosphere is disturbed by our agonising consciousness of the unprovable innocence of the man being arrested and the unprovable guilt of the other. The feeling remains, insistent, while the passers-by on the screen disperse, the protagonists disappear and the scene fades out. For the true story of the white gloves had been revealed to us, the viewers: we had seen, in a spectacular triptych, how they had been ordered by phone by a hotel bell boy and, in a close-up, as anticipatory evidence, how the salesgirl had secured a loose button on one of them, and thus could later identify the owner of the glove. We see the latter take the stolen pearls out of his pocket and with them the gloves, which fall to the ground unnoticed, to be picked up and slipped on by the one who will commit the murder...*

Il caso di Joseph Lesurques (*Le Courier de Lyon*, 1911), giustiziato nel 1796, diviene nel 19° secolo non solo soggetto privilegiato per *pièce* teatrali e romanzi, ma assurge a caso esemplare di errore giudiziario nella lotta contro la pena di morte – dal 1795 al 1981, quando Mitterrand avanza la proposta di legge per la sua abolizione. La virulenza politica viene messa in luce anche nel testo pubblicitario del 1911: “La scena presentata questa settimana dalla Pathé Frères è la storia di un dramma orribile che si conclude con l'errore giudiziario più spaventoso del secolo scorso. Questo potente dramma è stato ricostruito dalla Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL) con una cura nella messa in scena spinta all'estremo e interpretato dai maggiori artisti dei teatri di Parigi. L'azione è stata girata nei luoghi dove si svolge la vicenda e gli spettatori che assisteranno a questo spettacolo straziante rivivranno davvero questi avvenimenti dolorosi che ebbero luogo quasi più di cent'anni fa” (*Ciné-Journal*, 135, 25 marzo 1911).

*The historical case of Joseph Lesurques, who was executed in 1796 (Le Courier de Lyon, 1911), did not merely serve as subject-matter for 19th-century plays and novels. It also played a major role, as a classic example of a miscarriage of justice, in the campaign against the death penalty (which lasted from 1795 to 1981, when Mitterrand's bill was passed into law). The acrimony of the political positions is even echoed in the language of the 1911 blurbs advertising the film: “The scene presented this week by Pathé Frères is a horrifying true story, which ends with the most appalling miscarriage of justice of the last century. This powerful drama has been reconstructed by the Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (S.C.A.G.L.) with the most extreme care taken in its mise en scène and with the most eminent actors of the Paris theatre. The action is shot on location in the actual places where the events took place and viewers of this moving production will have a real sense of the tragic happenings of more than a hundred years ago.” (Ciné-Journal no. 135, march 25, 1911).*



L'homme aux gants blancs

## TONTOLINI È TRISTE

Italia, 1911

■ Int.: Ferdinand Guilleme (Tontolini); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## TRAVERSÉ DES ALPES FRANÇAISES IN AUTOMOBILE

Francia, 1911

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbibito, virato / Tinted, toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Cinémathèque Royale de Belgique

## DAS ENGLISCHE TELMEERGESCHWADER IN MALTA UND MATROSENSPORT

Gran Bretagna, 1911

■ Prod.: Urban Kinetto ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: EYE-Film Institute Nederland

## JONGLEURS DE MASSUES

Francia, 1911

■ T. cec.: *Ekvilibristé s kužely*; Prod.: Pathé Frères D 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

## DEUX BOXEURS ENRAGÉS

Francia, 1911

■ T. cec.: *Nesmiřitelní boxeři*; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

## L'HOMME AUX GANTS BLANCS

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: Georges Docquois; Int.: Marguerite Brévil, Henri Desfontaine, Jacques Grétilat; Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 2588) ■ 35mm. L. or.: 310 m. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Cinémathèque Française, EYE-Film Institute Netherlands, Lobster Films ■ Restaurato nel 2011 grazie alla Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da elementi 35mm e 28mm / Restored in 2011 thanks to a grant by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory, combining 35mm e 28mm elements.

## LE COURRIER DE LYON OU L'ATTAQUE DE LA MALLE POSTE

Francia, 1911 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dall'omonima pièce di Moreau, *Siraudin et Delacourt* (1850); Int.: Louis Ravet (Lesurques - Dubosc), Mévisto (Chopard), Georges Tréville (Courriol), Paul Calvin (Fouinard), Paul Capellani (Didier), Albert Dieudonné (Lesurques), Colsi (il fattorino dell'albergo), Eugénie Nau (Sig.ra Chopard), Andrée Pascal (Julie Lesurques); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 4322) ■ 35mm. L. or.: 780 m L.: 720 m. D.: 35' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

## PROGRAMMA 1: L'ITALIA NEL 1911 - UNA NAZIONE ALLO SCHERMO PROGRAMME 1: ITALY 1911 - A NATION ON THE SCREEN

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi e Luigi Virgolin

Il 1911, 50° anniversario dell'Unità, è per l'Italia un anno di apoteosi nazionale e anche il cinema si schiera entusiasticamente in parata, da un lato celebrando i fasti delle glorie patrie, dall'altro arrogandosi il gravoso compito di "fare gli italiani". Infatti, a cinquanta anni dalla proclamazione dell'Italia unita, l'accorata invocazione di D'Azeglio rimane quanto mai di attualità, visto che gran parte della popolazione, ancora nel primo decennio del '900, dimostra una vacillante e precaria coscienza nazionale. La promozione dell'"italianità" diventa uno degli obiettivi primari della classe dirigente del paese, dall'*establishment* politico alle *élites* culturali. E in questa missione il cinema scende in campo con tutte le proprie armi, allineandosi in quella strategia di comunicazione incentivata dalle istituzioni che guarda al passato, ma si rivolge al futuro, che utilizza la grandezza della storia nazionale quale specchio di un presente esibito come altrettanto glorioso, che esalta l'universalità della cultura italica come legittimo viatico per il definitivo ingresso dell'Italia nel *gotha* delle potenze mondiali.

In questo clima di grandeur patriottica il cinema italiano azzarda il confronto con le vette siderali della cultura italiana di ogni tempo, confrontandosi con Dante (*Inferno*, Milano Films; *Inferno*, Helios Film; *Purgatorio*, Helios Film), con Tasso (*Gerusalemme liberata*, Cines; *Aminta*, Helios), con Manzoni (*I promessi sposi*, Film d'Arte Italiana) ma anche con gli splendori della storia antica (*Odissea*, Milano Films; *La caduta di Troia*, Italia Film). Nel fervore celebrativo che contraddistingue il 1911 i soggetti patriottici sono evidentemente privilegiati, tanto che nel corso dell'anno saranno prodotti ben sette film dedicati alle lotte risorgimentali, tra cui il magnifico *Nozze d'oro* (Ambrosio), omaggiato del primo premio per la "categoria artistica" al già citato concorso torinese.

L'orgoglio nazionale che deborda dagli schermi riguarda direttamente anche lo *status* della cinematografia italiana che nel 1911

*The year 1911, the 50th anniversary of Italian Unification, was for Italy a year of national worship, and cinema marched enthusiastically in the parade, celebrating the pomp of the country's splendors and claiming the onerous duty "to make Italians". In fact, fifty years after Italy was declared unified, the heartfelt words of D'Azeglio were still relevant, considering the precarious, shaky national consciousness expressed by a large part of the population in the first decade of the 1900s. Promoting "Italian-ness" became a primary objective for the leaders of country, from the political establishment to the the cultural élite. And film too took up this battle with every weapon available, falling into line with the institutional communication strategy of looking at the past and the future, that used the grandeur of national history as a mirror of the equally glorious present, that depicted the universal nature of Italic culture as a valid passport for Italy's definitive entrance among the leading world powers.*

*In this climate of patriotic opulence Italian cinema ventured into the starry heights of Italian culture through the ages, taking on Dante (Inferno, Milano Films; Inferno, Helios Film; Purgatorio, Helios Film), Tasso (Gerusalemme liberata, Cines; Aminta, Helios), Manzoni (I promessi sposi, Film d'Arte Italiana) and gems of ancient history (Odissea, Milano Films; La caduta di Troia, Italia Film). In the celebratory fervor of 1911 patriotic subjects were clearly given priority. In fact, that year seven films about Risorgimento battles were made, including the magnificent Nozze d'oro (Ambrosio), winner of the first prize for the "artistic category" of the same festival in Turin.*

*National pride on the screen also directly regarded the status of Italian film, which in 1911 boasted substantial growth in production, sales, form and style. In fact, an Italian school of filmmaking had begun to make a name for itself internationally with*



può vantare una sostanziale crescita dal punto di vista produttivo, commerciale, formale e stilistico. Si sta infatti affermando a livello internazionale una scuola italiana che ha come punti di forza i film storici in costume, ma anche il genere comico seriale: Cretinetti (André Deed), Tontolini (Ferdinand Guillaume), Robinet (Marcel Fabre), Cocciutelli (Eduardo Monthus). Grazie alle qualità artistiche e tecniche di realizzatori ormai di lungo corso come Caserini, Maggi, Vitrotti, De Liguoro e di registi emergenti come Guazzoni, Antamoro e Del Colle il cinema italiano è in grado di rivaleggiare con le migliori produzioni straniere sia nella forma che nei contenuti, adottando soluzioni stilistiche all'avanguardia e avventurandosi in soggetti e formule innovativi come il dramma "sensazionale" di ispirazione danese o il *serial* "giallo" sul modello francese, lanciato in Italia dalla Pasquali con la serie del ladro gentiluomo Raffles. Ma il grado di maturità dell'industria cinematografica italiana si denota soprattutto per la rapidità con cui le maggiori case di produzione già nel 1911 riescono ad adeguarsi alla modalità del lungometraggio: i 1000 metri de *La Gerusalemme liberata* (Cines), i 1200 di *Inferno* (Milano Films) o i 1350 di *Pinocchio* (Cines) sono solo il prologo delle dimensioni pluri-chilometriche dei successivi *Quo vadis?* e *Cabiria*, ma anche un passo deciso verso il successo mondiale degli anni seguenti.

## RAFFLES, GENTILUOMO LADRO

Italia, 1911 Regia: Ubaldo Maria Del Colle

■ Int.: Ubaldo Maria Del Colle, Cristina Ruspoli; Prod.: Pasquali ■ 35mm. L.: 310 m. D.: 15' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale, Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva imbibita su supporto nitrato / Restored in 2011 at L'Immagine ritrovata laboratory from a tinted nitrate positive

## VITA D'OLANDA

Italia, 1911(?) Regia: Piero Marelli

■ Prod.: Pasquali Film(?); Distr.: Tiziano Film ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

## L'ASTUZIA DI ROBINET

Italia, 1911

■ T. ted.: *Naukes list*; Int.: Marcel Fabre; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 116 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

## NOZZE D'ORO

Italia, 1911 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: Arrigo Frusta; F.: Angelo Scalenghe; Int.: Alberto Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Luigi Maggi, Mario Voller Buzzi, Giuseppe Gray, Paolo Azzurri, Oreste Grandi, Ernesto Vaser, Norina Rasero; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 455 m. D.: 23' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro realizzato nel 2010 da Cinémathèque de Toulouse, Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva nitrato colorata con didascalie italiane conservata dalla Cinémathèque di Toulouse. Le colorazioni sono state reintegrate dopo un confronto con due copie positive nitrato conservate dal BFI National Archive e dalla Lobster Films. L'intervento è parte di un progetto di salvaguardia e valorizzazione promosso dal Museo Nazionale del Cinema dedi-

*period films and comic serials: Cretinetti (André Deed), Tontolini (Ferdinand Guillaume), Robinet (Marcel Fabre), Cocciutelli (Eduardo Monthus). With the artistic and technical quality of long-time filmmakers such as Caserini, Maggi, Vitrotti, De Liguoro and emerging directors such as Guazzoni, Antamoro and Del Colle, Italian film could compete with the best foreign productions in terms of form and content, using cutting-edge stylistic solutions and venturing into new genres like the Danish "sensational" drama or the French detective serial, launched in Italy by Pasquali with the series about Raffles the gentleman thief.*

*However, the maturity of the Italian film industry is best demonstrated by the speed with which most production companies in 1911 adapted to the feature length film: the 1000 meters of La Gerusalemme liberata (Cines), the 1200 of Inferno (Milano Films) or the 1350 of Pinocchio (Cines) were a mere harbinger of the multi-kilometer lengths that were to come with later films like Quo vadis? and Cabiria and of the decisive step towards world success that would come with the years to follow.*

cato ai film premiati al Concorso Cinematografico bandito in occasione dell'Esposizione Internazionale svoltasi a Torino nel 1911 / Restored in 2010 by Cinémathèque de Toulouse, Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate positive colour print with Italian intertitles preserved by Cinémathèque de Toulouse, and - for the colour reconstruction - from two positive nitrate prints preserved by BFI National Archive and Lobster Films. The restoration has been carried out within a project by Museo Nazionale del Cinema aiming at preserving and promoting silent films awarded during the Esposizione Internazionale, which took place in Turin in 1911.

## LE DUE INNAMORATE DI CRETINETTI

Italia, 1911

■ Int.: André Deed, Valentina Frascaroli; Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 184 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## PROGRAMMA 2: 1911 - TRIPOLI, BEL SUOL D'AMORE... DI GUERRA E DI CINEMA PROGRAMME 2: 1911 - TRIPOLI, BEAUTIFUL LAND OF LOVE... OF WAR AND OF CINEMA

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi

"Tripoli, bel suol d'amore..." è l'avvio del ritornello di *A Tripoli!*, canzone propagandistica scritta dal giornalista de "La Stampa" Giovanni Corvino nell'imminenza della guerra italo-turca del 1911. La decisione del governo italiano di organizzare una spedizione militare alla conquista del possedimento turco della Tripolitania viene accolta con un entusiasmo generale e indistinto. La convinzione che la conquista coloniale possa legittimare l'Italia come potenza mondiale, l'idea che i territori d'oltremare siano in grado di assorbire la crescente emigrazione, l'illusione che il controllo della Tripolitania e della Cirenaica diventi il viatico per una maggiore influenza sulle rotte commerciali del Mediterraneo sono alcune delle discutibili ragioni geo-politiche che spingono la quasi totalità dei partiti e dei movimenti politici ad invocare (*in primis* i nazionalisti) o almeno ad appoggiare la spericolata impresa. A fronte dell'unanime consenso istituzionale, è indubbio che la spedizione libica viene accolta con favore anche dalla maggioranza degli italiani, certamente condizionati da una massiccia campagna propagandistica in favore dell'intervento armato che si avvale non solo degli usuali strumenti di informazione politica (stampa, comizi, proclami, conferenze, manifesti...), ma anche di ogni altro mezzo di comunicazione in grado di coinvolgere emotivamente l'opinione pubblica. Del resto il 1911 è l'anno ideale per un'operazione mediatica di questo tenore: le fastose commemorazioni del 50° anniversario dell'Unità d'Italia e le celebrazioni in chiave nazionalista delle guerre risorgimentali diventano il proscenio ideale per la promozione della nuova impresa bellica. L'enfasi retorica riservata al Risorgimento dalla pubblicistica e dall'editoria di consumo viene rimodulata a sostegno della spedizione africana e in questa strategia di manipolazione dell'immaginario collettivo degli italiani anche il cinema avrà un ruolo rilevante. Tra il 1911 e il 1912 tutte le maggiori case di produzione italiane si impegnano a fondo nel tentativo di avvalorare la ragioni dell'intervento militare con la produzione di film a soggetto di vario genere, ma tutti mirati a sostenere più o meno esplicitamente la legittimità della guerra in corso. In alcuni casi il riferimento alle vicende belliche è diretto: film come *Raggio di luce* (*Episodio della presa di Tripoli*) (Cines, 1911) o *Due volte colpito nel cuore* (*episodio della guerra italo-turca*) (Vesuvio Films, 1912), *L'eroica fanciulla di Derna* (Vesuvio Films, 1912) sono ambientati nel teatro di guerra ed esaltano da un lato l'eroismo e il coraggio dei soldati italiani e dall'altro denunciano le angherie e i crimini dell'odiato nemico turco. D'altro canto la cinematografia italiana non mancherà di enfatizzare l'effefferatezza degli Ottomani, proponendo sugli schermi vicende storiche del passato che testimoniano l'eterno conflitto tra l'occidente cristiano e l'impero turco: si pensi ad esempio a *I cavalieri di Rodi* (Ambrosio, 1912), *Hussein il pirata* (Vesuvio Films, 1912), *Gulnara* (*Una storia dell'indipendenza greca 1820-1830*) (Ambrosio, 1911). Quando poi, nel prosieguo del conflitto, risulterà evidente il sostegno all'esercito turco da parte di alcune tribù arabe di Tripolitania e Cirenaica, l'idea di giustificare la guerra in corso come l'inevitabile epilogo di un ancestrale scontro di civiltà si consolida-

*"Tripoli, beautiful land of love..." is how the refrain of A Tripoli! begins, a song of propaganda written by the journalist Giovanni Corvino of "La Stampa" in the wake of the 1911 Italo-Turkish war. The Italian government's decision to send a military envoy and take over the Turkish territory of Tripolitania was met with general, overall enthusiasm. The conviction that the colonial conquest would legitimate Italy as a world power, the idea that territories abroad could absorb growing emigration, the illusion that control of Tripolitania and Cyrenaica would become the passport to a greater influence over the trade routes of the Mediterranean were a few of the debatable geo-political reasons propelling nearly all the political parties and movements to demand (nationalists first of all) or at least support the reckless enterprise. With the unanimous consent of the institutions, there is no question that the Libyan expedition was approved of by the majority of Italians, conditioned by a massive, pro-armed intervention propaganda campaign that used traditional instruments of political information (press, speeches, conferences, posters...) as well as every other means of communication capable of engaging public opinion emotionally. 1911 was the ideal year for a media campaign of this kind: the lavish commemoration of the 50<sup>th</sup> anniversary of the Unification of Italy and the nationalist celebrations of the Risorgimento battles were the perfect stage for promoting a new military enterprise. The special rhetorical emphasis placed on the Risorgimento by newspapers and consumer publications was reused to support the African expedition, and film would play an important part in the manipulation of the collective Italian imagination. Between 1911 and 1912 all the important Italian production studios undertook to validate the reasons for the military intervention by producing various types of films that all more or less explicitly supported the war underway. In a few cases, reference to the war's events were direct: films like *Raggio di luce* (*Episodio della presa di Tripoli*) (Cines, 1911) or *Due volte colpito nel cuore* (*episodio della guerra italo-turca*) (Vesuvio Films, 1912), *L'eroica fanciulla di Derna* (Vesuvio Films, 1912) were set in the theater of war, paid tribute to the heroism and courage of the Italian soldiers and criticized the oppression and crimes of the Turkish enemy. Moreover, the Italian film industry did not fail to emphasize the cruelty of the Ottomans, making films about historical events that demonstrated the eternal conflict between the Christian West and the Turkish Empire: films like *I cavalieri di Rodi* (Ambrosio 1912), *Hussein il pirata* (Vesuvio Films, 1912), *Gulnara* (*Una storia dell'indipendenza greca 1820-1830*) (Ambrosio 1911). When later on in the conflict several Arab tribes of Tripolitania and Cyrenaica began to support the Turkish army, the idea of justifying the war as an inevitable epilogue of an ancestral clash of civilizations solidified even further. In support of this perspective were explicitly racist films such as *Infamia araba* (Cines, 1912), which demonized Arab and Muslim culture and depicted Italian colonization as the dutiful exportation of progress and Christianity: Enrico Guazzoni's *La Gerusalemme liberata* (Cines,*



Tra le pinete di Rodi

rà ulteriormente. A suffragio di questa tesi vengono realizzati film dai toni esplicitamente razzisti, come ad esempio *Infamia araba* (Cines, 1912), che demonizzano la cultura araba e musulmana, spacciando il tentativo di colonizzazione italiana come una doverosa esportazione del progresso e della cristianità: probabilmente non estraneo a questo clima il film di Enrico Guazzoni *La Gerusalemme liberata* (Cines, 1911), che anticipa solo di qualche mese l'entrata in guerra dell'Italia.

La pianificazione propagandistica in favore della guerra prevede il coinvolgimento di tutte le classi sociali e di tutte le fasce di età e a questo scopo la cinematografia nazionale attua una disseminazione delle tematiche belliche anche nel genere comico e nella filmografia dedicata ai ragazzi: solo nel 1912 i cartelloni dei cinema riportano titoli come *Cocciutelli in guerra* (Milano Films, 1912), *Le medaglie di Bidoni* (Cines, 1912), *Pik Nik odia il turco* (Aquila Films, 1912), *Pik Nik vuole andare a Tripoli* (Aquila Films, 1912) o *Guerra italo turca tra scugnizzi napoletani* (Film Dora, 1912).

La produzione di film a soggetto di matrice nazionalista ambientati in Tripolitania non cessa neppure alla conclusione del conflitto italo-turco, ufficialmente sancita nell'ottobre del 1912 con la rinuncia da parte della Turchia ai territori contesi; infatti il trattato di pace non fermerà la resistenza armata delle popolazioni locali, in particolare degli abitanti della Cirenaica, refrattari all'occupazione italiana. Il perdurante stato di belligeranza, che si acuisce negli anni della I guerra mondiale, sarà il pretesto per altri film di propaganda ambientati nella colonia d'oltremare e dichiaratamente ostili

1911), which anticipated Italy's entry into war by a few months, was certainly influenced by this climate.

The propaganda campaign in favour of the war involved all classes of society and every age range. To this end, the national film industry disseminated war themes also through the genre of comedy and children's films: in 1912 cinema posters featured titles like *Cocciutelli in guerra* (Milano Films, 1912), *Le medaglie di Bidoni* (Cines, 1912), *Pik Nik odia il turco* (Aquila Films, 1912), *Pik Nik vuole andare a Tripoli* (Aquila Films, 1912) or *Guerra italo turca tra scugnizzi napoletani* (Film Dora, 1912).

The production of nationalist films set in Tripolitania did not come to a halt with the end of the Italo-Turkish conflict, officially established in October 1912 when Turkey gave up its claim on the contested territory; in fact, the peace treaty did not stop the armed resistance of the local population, especially the inhabitants of Cyrenaica, opposed to the Italian occupation. The enduring state of hostility, which hardened during the First World War, would become the pretext for other films set in the colony that were openly antagonistic towards the local rebel population; titles of this kind include: *Il tricolore* (Film Dora, 1913), *Il bacio della gloria* (F.A.I., 1913), *Negli artigli del Pascià* (1914) and *Il sogno patriottico di Cinessino* (Cines, 1915).

If fictional war films were decisive for building popular consent for the war, documentary films made in the war zone by a few Italian production companies would become increasingly important in this direction. In October 1911 Cines began the production of

alle popolazioni locali ribelli; tra i vari titoli: *Il tricolore* (Film Dora, 1913), *Il bacio della gloria* (F.A.I., 1913), *Negli artigiani del Pascià* (1914), *Il sogno patriottico di Cinessino* (Cines, 1915).

Se i film di finzione a soggetto bellico risultano determinanti nella costruzione del consenso popolare a sostegno del conflitto, una rilevanza ancora maggior in questo senso avrà la vasta produzione documentarista realizzata in territorio di guerra da alcune case di produzione italiane. Già dall'ottobre 1911 la Cines avvia la produzione di una serie di documentari di 150 m. cadauno, che vengono distribuiti nelle sale con scadenza settimanale allo scopo di informare gli spettatori sugli ultimi avvenimenti della campagna militare. Oltre all'infinita corrispondenza filmata della Cines (più di 80 film) tra il 1911 e il 1912 vengono girati decine di documentari sugli eventi bellici anche dall'Ambrosio di Torino, dall'Itala Film, dalla ditta Giovanni Pettine e dal milanese Luca Comerio, certamente uno degli operatori più attivi nei territori di guerra. Le proiezioni di questi film sono accolte con frenetico entusiasmo dagli spettatori italiani, diventando spesso pretesto per rumorose e deliranti dimostrazioni di orgoglio patriottico: il pubblico si rivolge inneggiante allo schermo, inveisce contro l'odiato turco e intona il motivo più in voga del momento: "Tripoli bel suol d'amore... Tripoli, terra incantata, sarai italiana al rombo del cannon!"

Giovanni Lasi

## LA GUERRA ITALO TURCA

Italia, 1911

■ Prod.: Luca Comerio ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale

## DAL TEATRO DELLA GUERRA ITALO-TURCA

Italia, 1912

■ 35mm. L. 75 m. D. 3'24" a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

## CORRISPONDENZA CINEMATOGRAFICA DELLA GUERRA ITALO-TURCA/XX SERIE

Italia, 1912

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 4'22" a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana ■ Restaurato nel 2011 dalla Fondazione Cineteca Italiana e dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da

*a series of documentaries, 150 m. each, which were distributed weekly to theaters in order to inform moviegoers about the latest events of the military campaign. Reassuring images scientifically studied to tranquilize the soldiers' families back home. In addition to the infinite correspondence filmed by Cines (over 80 films) between 1911 and 1912, dozens of documentaries about war events were also made by Ambrosio of Turin, by Itala Film, by Giovanni Pettine's company and Luca Comerio of Milan, one of the most active cameramen in the war zone. Italians responded with rabid enthusiasm to the screenings of these films, which often became occasions for wild, noisy demonstrations of patriotic pride: the public cheering, railing against the hated Turk and chanting the tune in vogue at the moment: "Tripoli, beautiful land of love..... Tripoli, enchanted land, you will become Italian with the rumbling of cannons!"*

Giovanni Lasi

un positivo imbibito su supporto nitrato / Print restored in 2011 by Fondazione Cineteca Italiana and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate tinted print

## PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE

Francia, 1912(?)

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 58" a 18 f/s. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## TRA LE PINETE DI RODI

Italia, 1912

■ Prod.: Savoia Film ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbibito, pochoir / Tinted, Stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## RAGGIO DI LUCE (EPISODIO DELLA GUERRA DI TRIPOLI)

Italia, 1911

■ Int.: Gastone Monaldi, Fernanda Negri Pouget, Cesare Moltini; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 258 m. D.: 13' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale

## KELLY IN BATTLE

Italia, 1912

■ Int.: Eduardo Monthus (Cocciutelli); Prod.: Milano Films ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

## IL SOGNO PATRIOTTICO DI CINESSINO

Italia, 1915 Regia: Gennaro Righelli

■ Int.: Eraldo Giunchi (Cinessino); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 5'49" a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale

## PROGRAMMA 3: DECADENZA E PROGRESSO. VERSO QUO VADIS? PROGRAMME 3: DECADENCE AND PROGRESS. ANTIQUITY BEFORE QUO VADIS?

Programma di / Programme by Mariann Lewinsky e note di / and notes by Pantelis Michelakis, Maria Wyke

### 1911 - L'antichità prima di *Quo vadis?*

I resoconti storici del rapporto tra il cinema muto e l'antichità partono spesso dai primi lungometraggi di grande successo: *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni del 1913 e *Cabiria* di Giovanni Pastrone del 1914. Ma l'interesse per l'antico Mediterraneo era stato uno dei tratti principali del cinema fin dal 1896, quando i fratelli Lumière portarono per la prima volta Nerone sullo schermo mostrandolo intento a sperimentare veleni sugli schiavi (*Néron essayant des poisons sur des esclaves*). Prima di *Quo vadis?* furono realizzate centinaia di film legati all'antichità e oggi ampiamente dimenticati, ignorati o dati per scontati ma che, nel loro insieme, costituiscono un enorme campo di ricerca che attende di essere studiato in maniera completa e approfondita. Se film come *Quo vadis?* ci invitano a guardare avanti, all'influenza dell'antichità classica sulla storia e sulla storiografia del cinema, un'altra importante domanda che attende risposta è da dove questi film vengano (come dire: *Quo venis?*).

I cortometraggi e i mediometraggi ambientati nell'antichità e realizzati prima del 1913 spaziano dall'epica storica e mitologica agli adattamenti di drammi classici, ai burlesque, ai cartoni animati e ai documentari. Prodotti e distribuiti in molti Paesi europei e nel Nord America, dimostrano un interesse per il mondo antico che compete per intensità e ampiezza con quello che caratterizzò il periodo classico di Hollywood dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Cosa rende il Mediterraneo un soggetto così interessante per il cinema muto? Il cinema delle origini cercava la legittimazione culturale civettando con lo *status* canonico di cui il mondo antico godeva nelle altre arti: la pittura, la scultura, la danza, il teatro e l'opera. Ugualmente importante, tuttavia, è il fatto che il cinema delle origini, nel suo cercare legittimazione culturale, ridefinì la visione dell'antichità classica. Esso riportò in vita ciò che si credeva morto, rimise in moto ciò che si credeva immobile e presentò in tutta la sua gloria ciò che si credeva decaduto e in rovina. Il cinema delle origini cercò nell'antichità classica modelli etici, politici o sessuali da emulare o antitipi con cui confrontarsi. In questo modo riaffermò visioni che incoraggiavano la fuga in un passato remoto ed esotico. Ma presentò anche l'antichità come un mondo in cui potevano essere messi in scena problemi moderni, spesso nei termini più stravaganti.

*Agrippina* mostra il debito del genere con il teatro. I titoli di testa sono ornati da maschere tragiche e comiche. Gli attori sono presentati uno alla volta (comprese le celebrate dive Gianna Terribili-Gonzales e Maria Gasparini). La trama riprende le macchinazioni dell'imperatrice romana dal punto in cui l'opera di Händel si era fermata. Diretto da Enrico Guazzoni per la Cines, *Agrippina* si ispira alle origini francesi dei film ambientati nell'antichità quando rimette brevemente in scena gli avvelenamenti sperimentali di Nerone, ma prefigura anche la pietra miliare del regista, *Quo Vadis?*, sia nel soggetto che nella sua elaborazione, attraverso la narrazione, i costumi, le scenografie e la coreografia delle scene di massa. Film come *L'Orgie romaine / Roman Orgy* di Feuillade

### 911 - *Antiquity before Quo Vadis?*

*Historical accounts of the relation between silent cinema and antiquity often begin with the first feature-length blockbusters: Enrico Guazzoni's Quo vadis? in 1913 and Giovanni Pastrone's Cabiria in 1914. However interest in the ancient Mediterranean has been one of the most distinctive features of cinema since 1896, when the Lumière brothers first brought Nero on the screen trying out poisons on slaves (Néron essayant des poisons sur des esclaves). Hundreds of films related to antiquity were made before Quo vadis? which are today largely forgotten, overlooked or taken for granted but which, taken together, constitute an enormous field of research that awaits sustained, integrated exploration. If films such as Quo Vadis? (literally: 'where are you going?') invite us to look forward toward the impact of antiquity films on film history and historiography, another important question that needs to be addressed is where such films are coming from (Quo venis? as it were).*

*Short-length and medium-length films about antiquity made before 1913 range from historical and mythological epics to adaptations of classical drama, burlesques, animated cartoons and documentaries. Produced and circulated in numerous countries across Europe and North America, they demonstrate a preoccupation with the ancient world which competes in intensity and breadth with that of Hollywood's classical era from the 1930s to the 1960s. What is it about the ancient Mediterranean that makes it such a popular topic for silent cinema? Early cinema sought cultural legitimization by flirting with the canonical status of the ancient world in other arts: painting, sculpture, dance, theatre and opera. Equally important, however, is that early cinema, in the process of seeking cultural legitimization, redefined the look of classical antiquity. It brought back to life what was thought to be dead, it set in motion what was thought to be immobile, and presented in all its glory what was thought to be in ruins and decay. Early cinema turned to classical antiquity as a source for ethical, political or sexual models to be emulated or for antitypes to be confronted. In the process of doing so, it reaffirmed escapist visions of a remote and exotic antiquity. Yet it also presented antiquity as a world in which modern concerns could be played out, often in the most extravagant terms.*

*Agrippina displays the genre's indebtedness to the stage. Masks of tragedy and comedy adorn its opening intertitles. The players are introduced one by one (including the celebrated divas Gianna Terribili Gonzalès and Maria Gasparini). The plot picks up the schemes of the Roman empress from where Händel's opera had left off. Directed by Enrico Guazzoni for Cines, the film momentarily looks back to the French origins of antiquity films when it briefly restages Nero's experimental poisonings. It also looks forward to the director's landmark Quo Vadis? both in its subject-matter and in its elaboration – of narrative, costumes, sets and processional choreography. Films such as Feuillade's Roman Orgy indulge fantasies about classical antiquity that break*



La regina di Ninive

si abbandonano a fantasie sull'antichità classica che distruggono il mondo degli spettatori per ricomporlo come spettacolo di un potere assoluto a un tempo esotico e trasgressivo: un imperatore effeminato, un Senato di donne, opulenza orientale e atti di violenza gratuita come i leoni che seminano il panico tra gli ospiti di un banchetto. I film ambientati nell'antichità non si limitavano all'Impero Romano. *La regina di Ninive* offre un assaggio dei molti altri luoghi e tempi dell'antichità. Il libro di Giona ha descritto Ninive (la capitale dell'antico impero assiro) come una città malvagia destinata alla distruzione. Quale miglior luogo per mettere in scena le inquietudini moderne sui rapporti coniugali, l'autorità dei padri, la vulnerabilità dei maschi e l'atteggiamento di sfida delle donne? La semplicità e l'innocenza pastorale delle scene girate in esterni si contrappongono all'adulterio e all'esotismo della corte e agli oscuri misteri dei suoi rituali nel tempio. Alla fine, delusa dalla vigliaccheria del suo amante, la regina si strappa la collana di perle e il diadema per indossare l'elmo e la corazza. È la sola a essere abbastanza virile da battersi contro il vendicatore di suo marito. I film di questo programma permettono di scorgere la rappresentazione dei diversi aspetti dell'antichità nel 1911. Il programma è la

*down the world of the spectators and reassemble it as a spectacle of absolute power at once exotic and transgressive: an effeminate emperor, a Senate of women, oriental opulence, and gratuitous acts of violence including a disruption of a banquet by lions. Antiquity films are not contained by the borders of the Roman Empire. La Regina di Ninive offers a taste of the many other places and times of antiquity. The book of Jonah had described Nineveh (the capital of the ancient empire of Assyria) as a wicked city fit for destruction. Where better to perform modern concerns about marital relations, the authority of fathers, the vulnerability of masculinity, and the defiance of women? Location shots of simple pastoral innocence are juxtaposed with the adultery of the exotic royal court and the dark mysteries of its temple rituals. In the end, frustrated by the cowardice of her lover, the queen pulls off her pretty collar of pearls and decorative headband to take up helmet and breastplate. Only she is man enough to fight her husband's avenger.*

*The films in this programme provide a brief glimpse of the diverse aspects of antiquity in 1911. The programme is the first part of a three-year series which traces some of the artistic, stylistic,*

prima parte di una serie triennale che intende evidenziare alcuni sviluppi artistici, stilistici, tematici, tecnologici e di genere nelle pellicole legate al mondo antico che resero possibile la nascita dei kolossal epici della metà degli anni Dieci. Esso si concentra inoltre sul favoloso potenziale del cinema delle origini che sarebbe stato sviluppato solo in maniera selettiva dal cinema narrativo, e sul valore delle "tante strade non prese" dalle concettualizzazioni contemporanee dell'antichità. Gli altri film inclusi in questo programma offrono un piccolo assaggio della modernità del 1911, nel cui contesto possono essere meglio compresi i film sull'antichità.

Queste notazioni nascono dal progetto di ricerca da noi avviato, *The Ancient World in Silent Cinema*. Il progetto è stato inaugurato con la proiezione a Londra, Los Angeles e Berlino di alcuni tra i più rari film sull'antichità (risalendo fino al 1903) ed è proseguito con lo studio di copie preservate negli archivi europei e statunitensi. Nel 2012 verrà pubblicata una prima raccolta di saggi, e i progetti successivi comprendono la creazione di una rete di studiosi e di archivi cinematografici, l'allestimento di una banca dati per la documentazione dei film, il restauro e la digitalizzazione di alcune pellicole e ulteriori proiezioni accompagnate da nuove partiture.

Pantelis Michelakis, Maria Wyke

*thematic, generic and technological developments in films related to the ancient world that made possible the emergence of the epic blockbusters of the mid 1910s. It also focuses on the fabulous potential of early cinema that later, feature-length narrative cinema developed only selectively, and on the value of the 'number of roads not taken' for contemporary conceptualizations of antiquity. The other films included in this programme provide a small taste of the modernity of 1911 in and against which its antiquity films are best understood.*

*These comments arise out of a research project we have launched that investigates The Ancient World in Silent Cinema. The project began with screenings in London, Los Angeles and Berlin of some of the most rarely seen antiquity films (dating as far back as 1903) and has continued with the investigation of prints that survive in archives across Europe and the United States. An initial collection of essays will be published in 2012, and further plans include establishing a network of interested scholars and film archives, the preparation of a database for documentation of the films, restoration and digitization of selected films and further screenings accompanied by new scores.*

Pantelis Michelakis, Maria Wyke

## ROBES DE SOIR

Francia, 1911

■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1'30" a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## AMOUR D'ESCLAVE

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ T. it.: *Amore di schiava*; T. ol.: *Verleiding*; Int.: Georges Dorival, Amyot, Salvat, Rose Ridde (la danzatrice); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 203 m. D.: 11' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## VOLVOX - QUELQUE PETITS HABITANTS DE L'EAU STAGNANTE

Francia, 1911 Regia: Jean Comandon

■ Prod.: Pathé (Scène de Vulgarisation Scientifique, No. 4558) ■ 35mm. L. or.: 180 m. L.: 54 m. D.: 2'30" a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## ORGIE ROMAINE

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ T. alt.: *Héliogabale*; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 200 m. D.: 11' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## AGRIPPINA

Italia, 1911 Regia: Enrico Guazzoni

■ Scen.: Carlo Muccioli, Walter Rinaldi; Scgf., Co.: Enrico Guazzoni; Int.: Maria Gasparini (Agrippina), Amleto Novelli (Britannicus), Sig.ra Sturla (Locusta), Giovanni Dolfini (uno schiavo), Cesare Moltini (Aniceto), Carlo Muccioli, Walter Rinaldi, Adele Bianchi Azzariti; Prod.: Cines ■ 35mm. L. or.: 380 m. L.: 347 m. D.: 19' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands  
© 1911 Cines © 2003 Ripley's Film

## EUPLOTES, COLEPS, STYLONYCHIA - QUELQUE PETITS HABITANTS DE L'EAU STAGNANTE

Francia, 1911 Regia: Jean Comandon

■ Prod.: Pathé (Scène de Vulgarisation Scientifique, No. 4558) ■ 35mm. L. or.: 180 m. L.: 120 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## LA REGINA DI NINIVE

Italia, 1911 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: Arrigo Frusta; F.: Arrigo Frusta; Int.: Gietta Morano (Tamari), Mirra Principi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Luigi Maggi (re Sen-nacherib), Dario Silvestri, Ernesto Vaser, Ercole Vaser, Mario Voller Buzzi, Serafino Vitè; Prod.: Ambrosio (serie d'Oro) ■ 35mm. L. or.: 320 m. L.: 280 m. D.: 15' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

## IL CLARINO DI TONTOLINI

Italia, 1911

■ Int.: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Matilde Guillaume (la fidanzata); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

## PROGRAMMA 4: 1911 - DONNE+SENTIMENTO=LUNGOMETRAGGIO PROGRAMME 4: 1911 - IN THE MOOD FOR MOODS: THE LONGER FEATURE FILM

Programma di / Programme by Mariann Lewinsky e Giovanni Lasi

*Calvario*, con i suoi 950 m. di lunghezza è il primo lungometraggio prodotto dalla Pasquali, che lo pubblicizza esplicitamente come “dramma passionale moderno”. In effetti il film mostra molti caratteri di modernità che giustificano la frase di lancio. Il dramma di una donna virtuosa (Lydia De Roberti) tradita e brutalizzata dal marito (Ubaldo Maria Del Colle) ha come sfondo il frenetico e infido scenario della città moderna, implicitamente identificato come luogo di perdizione, palcoscenico ideale di incalliti giocatori d'azzardo, di adulteri impenitenti, di amanti senza scrupoli. Un ambiente urbano cinico e dissoluto che i realizzatori di *Calvario* plasmano sul modello dei film “sensazionali” prodotti in Danimarca e accolti con grande favore nelle sale italiane. Di particolare interesse la prova di Lydia De Roberti, che con la sua recitazione intensa, dagli accenti melodrammatici marcati si impone in scena con grande personalità. La stampa non mancherà di sottolineare le doti mostrate dall'attrice in questo film. La drammatizzazione del gesto, l'espressione del volto, lo strazio, lo spasimo, l'angoscia dell'anima: un vocabolario dedicato all'interpretazione della De Roberti che diventerà usuale qualche anno più tardi nelle recensioni riservate ai *diva-film* di cui *Calvario* è forse una primordiale anteprima.

Giovanni Lasi

Nell'autunno del 1911, Victorin Jasset pubblica sul *Ciné-Journal* una storia della produzione cinematografica e del «ciné» dagli inizi nel 1898. Osserva come nel 1906 sono uscite le prime “scènes sentimentales”, tra cui *La Loi du pardon* (il film sarà presentato all'interno della rassegna su Capellani), che “avrà un enorme successo... la via è stata indicata”. Jasset si dedica poi alla recitazione, che all'epoca non aveva particolare rilievo: “Il prologo della scena si raccontava rapidamente, il più rapidamente possibile, e poi l'azione. Non si poteva perdere tempo su minuzie come la costruzione del personaggio o sfumature d'espressione”. I lungometraggi del 1911 non sono tutti lunghi alla stessa maniera: alcuni sono cresciuti verso l'esterno ed hanno sviluppato una trama più corposa – vale per il genere di Jasset, il poliziesco. Altri sono, per così dire, cresciuti verso l'interno, e la trama non è più sostanziosa che in un corto: nell'accresciuta lunghezza trovano spazio stati d'animo ed emozioni, sguardi, pose e sfumature sulle facce che esprimono lo stato d'animo dei personaggi. *Ekspeditricen* è un meraviglioso esempio di questa dimensione emozionale; e si capisce che al pubblico cominciasse a piacere questa nuova forma espressiva.

Svariate sono però le opinioni sul lungometraggio: un prezioso testimone è il corto *Ein Augenblick im Paradies*, in cui gli artisti del varietà si prendono gioco del film lungo. Lene Land fa una parodia della Nielsen e della sua interpretazione nel film *In dem grossen Augenblick*, che diventa *Tonbild: Der Schrei nach dem Kind* [Sonoro: l'urlo al bambino]. Persino le didascalie sono una presa in giro e annunciano un film che dura un'ora e mezza.

*With 950 meters Calvario was the first feature length film produced by Pasquali, which advertised it expressly as a “modern passionate drama.” In fact, the film contains many elements of modernity that justify this promotional campaign. The drama of a virtuous woman (Lydia De Roberti) cheated on and abused by her husband (Ubaldo Maria Del Colle) is set in the frenetic, deceptive world of the modern city, implicitly identified as a place of depravity, the perfect stage for veteran gamblers, unrepentant adulterers and unscrupulous lovers. A cynical and depraved setting that the creators of Calvario shaped around the “sensational” films produced in Denmark, which were received enthusiastically by Italian audiences. Lydia De Roberti, with her intense acting sprinkled with melodramatic accents, takes the stage with great personality. The press did not fail to highlight the skill demonstrated by the actress in the film. The dramatization of gestures, the expression of the face, torment, suffering, the agony of the soul: a vocabulary dedicated to De Roberti's performance that would become the norm a few years later in the reviews of film divas of which Calvario perhaps provides the first sneak preview.*

Giovanni Lasi

*In his 1911 review of the history of film production and of the «Ciné» since its beginnings around 1898, Victorin Jasset records that the first scènes sentimentales, such as La Loi du pardon (which can be seen in our Albert Capellani section this year) came out around 1906. “They were tremendously successful... they pointed the way.” Jasset goes on to talk about acting, which at that time was not of central importance: “We quickly – as quickly as possible – explained the early stages of the scene and then got on to the significant action. We could not waste time on trifles such as creating a role or conveying nuances.”*

*When we look at the longer films of 1911, they are not all long in the same way. Some have grown outwards and accommodate more action in the longer running time. This is the case in Jasset's genre, the crime thriller. Others seem to have grown inwards: the net amount of action is no greater than in a short film, but the longer duration allows time for moods and emotions to develop, for glances and body language, for nuanced changes in facial expression, as the protagonists' innermost feelings are conveyed to the visible surface. Ekspeditricen is a wonderful example of this new dimension of emotional atmospheres: we can see how audiences discovered a new kind of pleasure in the cinema.*

*But in those days the reaction to longer entertainment features was mixed. The short film Ein Augenblick im Paradies is a real find, with vaudeville artistes really going for these longer films. In it, Lene Land parodies Nielsen in the 1911 film In dem grossen Augenblick, which had just been released, with an intertitle: «Tonbild: Der Schrei nach dem Kind» (Sound picture Cry for the Child). Another intertitle promises that the film will have a running time of an hour and a half, and in other ways too the intertitles are*



Anche il pubblico non è sempre e solo entusiasta: “Per molti il bello del cinema finisce con il passaggio dalle corte scene drammatiche al lungometraggio. Non è più la stessa cosa. Non c’è più l’onnicomprendivo programma variopinto, che Grosz rimpiangeva nel 1931: “Che programmi che c’erano, duravano ore...normalmente 20 numeri, ingresso 10 o 20 Pfennig... Strano, prima andavo molto più spesso al cinema”. “I corti non dovrebbero essere il pre-programma, ma il programma. Il cinema d’anteguerra era più vario”. (Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, 1984, p. 63)

*mocking. Audiences were not very enthusiastic either. Fritz Güttinger has collected the moans about how much better everything had been before into an anthology. When the (short) film dramas were superseded by the (long) features, people said, much of the fun went out of the cinema. It was not the same any more. It was no longer the pot-pourri-style, all-purpose programme that Georg Grosz was still lamenting in 1931. “How wonderful were these hours-long programmes... 20 items, nothing unusual, admission ten or twenty pfennigs... Strangely, I used to go the cinema far more often in the old days.” “The short film should not be the supporting programme but the programme itself... Cinema before the war was much more varied.” (Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, 1984, p 63)*

## EIN AUGENBLICK IM PARADIES

Germania, 1911 Regia: Georg Schubert

■ Int.: Lene Land (Asta Nielsen), Robert Steidl (Max Linder), Saharet, Little Pich, The Five Lorrains; Prod.: Protoskop Film ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

## CALVARIO

Italia, 1911 Regia: Ubaldo Maria Del Colle

■ F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Lydia De Roberti (Enrichetta Dupuis), Ubaldo Maria Del Colle (Conte Valery); Prod.: Pasquali ■ 35mm. L. or: 950 m. L.: 833 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## EKSPEDITRICEN

Danimarca, 1911 Regia: August Blom

■ Sog.: Lau Lauritzen Sr.; Int.: Clara Wieth (Ebba), Carlo Wieht (Edgar), Thorkild Roose (padre di Edgar), Ella la Cour (madre di Edgar); Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 971 m. D.: 47' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## PROGRAMMA 5: GAUMONT PALACE “IL PIÙ GRANDE CINEMA DEL MONDO” PROGRAMME 5: THE GAUMONT PALACE “THE BIGGEST CINEMA IN THE WORLD”

Programma e note di / Programme and notes by Agnès Bertola, Pierre Philippe

Nel 1911 Léon Gaumont acquista l'immenso ippodromo di Place de Clichy per dare alla sua ditta la vetrina che merita in quel momento, al culmine della rivalità con i fratelli Pathé. In precedenza lo spazio aveva ospitato solo spettacoli di massa, compreso un celebre *Vercingétorix* con una corsa di bighe romane concepita da Victorin Jasset (cui Gaumont aveva già affidato l'incarico di aiuto regista di Alice Guy per *La Vie du Christ*).

L'auditorium viene rapidamente dotato di uno schermo consono alle sue dimensioni, di oltre mille posti e di tutti i vantaggi offerti dai luoghi d'intrattenimento dell'epoca: comode poltrone, una vasta galleria con piccoli negozi, bar, e, davanti allo schermo (la proiezione avviene per trasparenza), un'orchestra di 40 elementi diretta da Paul Fosse. Più tardi arriveranno gli organi, ma le attrazioni sono fin dall'inizio una componente importante del programma di questo complesso che già si definisce «il cinema più grande del mondo». Le attrazioni si alternano ai cortometraggi e ai mediometraggi girati a grande velocità dal *théâtre de poses* di Buttes Chaumont per alimentare quella voragine di emozioni che è il Gaumont Palace, assediato da una folla sedotta dal suo lusso ostentato e dalla varietà delle sue attrazioni. Sullo schermo ci sono tutte le variazioni che la compagnia della margherita considera l'essenza stessa della nuova arte: drammi umanitari, farse anarchiche, testimonianze di ciò che la nuova tecnologia permette alle masse di apprezzare con i loro occhi: famosi cantanti filmati come se fossero presenti in carne e ossa

*In 1911, Léon Gaumont bought the immense hippodrome on Place de Clichy, so as to give his company the showcase it needed at this period, when competition with the Pathé brothers was at its height. Up to then this venue had only housed massive spectacles, including a celebrated Vercingétorix, which featured a Roman chariot race master-minded by Victorin Jasset (whom Gaumont had already employed as assistant director to Alice Guy on La Vie du Christ). The auditorium was rapidly furnished with a screen appropriate to its size, over a thousand seats and all the advantages offered by entertainment venues at the time: comfortable seating, a vast promenade area with small shops, bars and, in front of the (back-projection) screen, an orchestra of 40 players, conducted by Paul Fosse. The organ would arrive later, but right from the beginning variety acts formed a major part of the programme of this complex – which was already calling itself “the biggest cinema in the world”. The variety acts alternated with the short and medium-length films that the studio – or théâtre de poses – in the Buttes Chaumont park was turning out at speed, just to feed the voracious appetite that was the Gaumont Palace – besieged as it now was by crowds seduced by its ostentatious luxury and the variety of its attractions. On screen were the whole range of what this company with the daisy trade-mark considered the very essence of the new art: humanitarian dramas and anarchic farces, testimony to what this new technology allowed ordinary people to enjoy at first hand: popular singers*

(le *Phonoscènes*) e i documentari e i cinegiornali allora considerati la scuola dell'avvenire. Per non parlare degli intermezzi dal vivo, le più belle pagine delle opere in cartellone nei teatri lirici.

Più in là nel tempo verranno le meraviglie del cinema a colori naturali, la famosa «trichromia» di Gaumontcolor: la sua apoteosi, nel 1919, sarà il trionfante spettacolo de *La Revue*, esclusivo reportage sulla parata della vittoria del 1918.

Così, fin dalla sua creazione, la leggenda di questa sala mitica continuò a crescere, sino al 1972, anno in cui fu distrutta per far spazio a uno sconcertante complesso alberghiero e commerciale. Ma ai suoi tempi il Gaumont Palace era stato, effettivamente, «il cinema più grande del mondo» con i suoi 6000 posti, la sua estetica rinnovata nel 1930, il suo schermo modulare e le sue attrazioni sempre più sofisticate.

I film qui presentati nel programma «Una serata al Gaumont Palace» risalgono tutti al 1911, anno di nascita di questa nave da sogno sulla quale vi invitiamo a salire per un grande viaggio attraverso le immagini.

Pierre Philippe

*filmed as if they were present in the flesh (the Phonoscènes), and the documentaries and current affairs that this period considered to be the school of the future. Not to mention the live interludes with performances of the most beautiful parts of works currently playing at opera houses.*

*Later still it would offer the wonders of cinema in natural colour, Gaumontcolor's famous "trichromic" system: its high point, in 1919, would be the triumphant La Revue, an exclusive report on the 1918 victory parade.*

*Thus, from the very beginning, the legend of this mythical venue grew, until, alas, it was destroyed in 1972, its place taken by a depressing hotel and shopping complex. But in its time the Gaumont Palace did indeed become "the biggest cinema in the world", with 6,000 seats, its look entirely revamped in 1930, its multi-purpose screen and its variety acts by then ever more sophisticated.*

*Most of the films in the programme "An Evening at the Gaumont Palace" date from 1911, the year this liner set off on its dream cruise. We hope they will bring you too on board, for a grand voyage in images.*

Pierre Philippe



Cinema Gaumont Palace, da Gaumont Pathé Archives

## L'ECOLE DES PUPILLES DE LA MARINE

Francia, 1911

■ Prod.: Gaumont (No. 5290) ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## LES CHALANDS

Francia, 1911 Regia: Georges-André Lacroix

■ Prod.: Gaumont (No. 3549) ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## ANNA, QU'EST-CE QUE T'ATTENDS?

Francia, 1911

■ Fonoscena; Testo: Alexandre Trébitsch, Henri Christiné; Mu.: Clarence W. Murphy, Harry Fragson; Prod.: Gaumont (No. 760) ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## LA MUSICOMANIE

Francia, 1911 Regia: Emile Cohl

■ Prod.: Gaumont (No. 3235) ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## BÉBÉ EST NEURASTHÉNIQUE

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Clément Mary (Bébé), Paul Manson (il padre), René Carl (la madre), Jeanne Saint-Bonnet (la balia); Prod.: Gaumont (No. 3634) ■ 35mm. L.: 215 m. D.: 10'30" a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## QUESTIONS INDISCRÈTES

Francia, ca. 1905 Regia: Alice Guy

■ Fonoscena; Int.: Félix Mayol; Prod.: Gaumont (No. 154) ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 3'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## L'INTRUSE

Francia, 1911

■ Int.: Clément e Alphonsine Mary;

Prod.: Gaumont (No. 3503) ■ 16mm. L.: 113 m. D.: 13'30" a 18 f/s. Bn ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

## ATTUALITÀ GAUMONT / NEWSREEL GAUMONT

Francia, 1911

■ Selezione di 7 estratti dai cinegiornali Gaumont: *France. Départ du paquebot France pour New York, Paris. Manifestations du 1er mai; Les Londoniens donnent à manger aux mouettes sur les bords de la Tamise; Moscou. Bénédiction des eaux de la Moskova; Chamonix. Sports d'hiver, Milan. La Foire la plus ancienne; France, mode. Présentation de manteaux et robes du soir dans un salon* ■ 35mm. D.: 4'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## NON, TU NE SORTIRAS PAS SANS MOI

Francia, 1911 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Gaumont (No. 3695) ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## PROGRAMMA 6: PATHÉ E I SUOI MARCHI INTERNAZIONALI PROGRAMME 6: PATHÉ AND ITS INTERNATIONAL BRANDS

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Nel gennaio del 1911 gli stabilimenti Pathé Frères cominciarono a segnalare i nuovi film prodotti nel *Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères*. La società leader del mercato inaugura un nuovo sistema di produzione e di marketing, basata su società affiliate in altri Paesi; le *Séries de production*, che prima fungevano da struttura per la produzione e la programmazione in sala, d'ora in poi serviranno solamente a dare indicazione sul genere. L'offerta della Pathé sui mercati nazionali ed esteri offre una maggiore varietà per la programmazione, ed è quindi un buon affare per i distributori: "Cos'è che cerca l'esercente? Un programma la cui varietà soddisfi la sua clientela, e ne garantisca la fidelizzazione. È facile da trovare, un programma così? No". Per poter offrire un listino sempre più diversificato, "gli stabilimenti Pathé Frères hanno deciso di produrre meno scene per dedicarsi sempre più alla distribuzione di quelle prodotte dalle società affiliate, specializzatesi in un genere".

*In January 1911 the Établissements Pathé Frères started announcing their new films in a weekly Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères. The market leader now made a definitive change in its production and marketing system, which would now be based on subsidiaries in different Countries, while the séries de production categories, which had previously dictated the industry's operational methods, now served simply as an indication of genre. In offering these different brands, Pathé promised greater variety in its presentations: "What does the cinema manager want? A programme with enough variety to satisfy its customers and secure their loyalty. Is it easy to put together such a programme? No." So as to offer the widest possible range, the Établissements Pathé Frères decided "to produce fewer scenes in order to concentrate on releasing those developed by the different brands, each one specialising in its own individual genre." The article then goes on to introduce the brands: the Film d'Arte Italiana*

Nell'articolo vengono presentati alcune *marques* (assolutamente non tutte) – Film d'Arte Italiana (F.A.I.), Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.), Film Russe, American Kinema, Modern Pictures, Comica, Nizza e Imperium – ed anche le serie prodotte della casa madre, come il Pathé-Journal, le Séries d'art, le Serie PathécOLOR così come le Vues de Vulgarisation Scientifique. (*Un programme varié*, "Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères", 1911, pp. 11-12).

Nel nostro programma ci sono solo sei delle marche Pathé. La produzione dell'American Kinema, e i suoi molti western con gli indiani, meriterebbe una ricerca e presentazione approfondita. Bousquet sostiene che la Thanhouser non è una produzione affiliata, ma solo distribuita dalla Pathé – *The Coffin-Ship* sembra decisamente un film low-budget, che non ha i tratti tipici della Pathé. Il film industriale della Imperium è invece di notevole qualità visiva e trasforma il chiaroscuro degli interni in un gioco di fuorifuoco.

## LA PHYSIQUE AMUSANTE

Francia, 1911

■ Pathé Serie No. 6: *Enseignement sciences naturelles*; Prod.: Pathé (No. 4576) ■ 35mm. L.: 165 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## A WESTERN MEMORY

Stati Uniti, 1911

■ T. fr.: *Le Coeur de violette*; Int.: Crane Wilbur; Prod.: American Kinema; Distr.: Pathé Frères (No. 5108) ■ 35mm. L.: 302 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## AN UP-TO-DATE SQUAW

Stati Uniti, 1911

■ T. fr.: *L'Indienne Ko-To-Sho se modernise*; Prod.: American Kinema; Distr.: Pathé Frères (No. 4876) ■ 35mm. L.: 212 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## THE COFFIN SHIP

Stati Uniti, 1911

■ Prod.: Thanhouser ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 15' a

(F.A.I.), the Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.), the Film Russe, American Kinema, Modern Pictures, Comica, Nizza and Imperium, as well as the parent company's products, the Pathé-Journal, the Série d'art, the Série PathécOLOR and the Vues de vulgarisation scientifique. ("A varied programme", Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères, 1911, pp. 11-12).

Our programme can only illustrate six of these brands. The American Kinema films, especially their many Westerns with stories centring on the Indians, should be seen more frequently and properly appreciated. Thanhouser was, according to Bousquet, not a Pathé subsidiary but Pathé distributed its product. The Coffin-Ship was plainly low-budget – which was never a Pathé characteristic. Imperium's industrial films are visually impressive, transforming the lighting conditions that made interior filming so tricky into a virtuoso play of soft and sharp focus.



Collezione Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## LA FABRICATION MÉCANIQUE D'UN LIVRE

Francia, 1911

■ Prod.: Imperium Film; Distr.: Pathé Frères (No. 4563) ■ 35mm. L.: 189 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## LE ROMAN DE LA MOMIE

Francia, 1911 Regia: René Leprince,  
Co-regia: Albert Capellani

■ T. it.: *Il romanzo della mummia*; Sog.: dall'omonimo romanzo di Théophile Gautier (1858); Scen.: Théo Bergerat; Int.: Paul Franck (Lord Evandale), Romuald Joubé (il faraone), il mimo Thalès, Louis Ravet, Miss California (la mummia), Jeanne Brindeau; Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 4063) ■ 35mm. L.: 220 m. D.: 11' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

## ROSALIE EMMÉNAGE

Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Comica; Distr.: Pathé frères (No. 4135) ■ 35mm. L.: 124,5 m. D.: 6' a 18f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

## PARTE 2: CINEGIONALI 1911. L'ASSEDIO DI SIDNEY STREET PART 2: NEWSREEL 1911. SIEGE OF SIDNEY STREET

L'assedio di Sidney Street ebbe luogo il 3 gennaio del 1911 come conseguenza dell'omicidio di tre poliziotti di Londra, avvenuta il 16 dicembre 1910, mentre intervenivano contro i membri di un gruppo anarchico lettone che stava scassinando una gioielleria in Houndsditch (una strada nel centro di Londra). Due complici degli anarchici (non direttamente coinvolti negli omicidi) furono snidati nelle loro camere al n. 100 di Sidney Street nel misero East End di Londra. Il successivo assedio della polizia armata e delle guardie scozzesi fu filmato da cinque società cinematografiche di notiziari e testimoniato dalla folla numerosa dei londinesi e dal futuro ministro dell'interno Winston Churchill, il cui coinvolgimento nell'azione suscitò molte controversie. I due anarchici perirono nella casa, che s'incendiò accidentalmente e un pompiere morì quando crollò una parte dell'edificio in fiamme. La sequenza finale dell'assedio fu immortalata da Hitchcock in *L'uomo che sapeva troppo* (1934). Non si sa se esistessero dei filmati girati da Co-operative e Warwick ma possediamo questi tre filmati girati da angolazioni diverse da Pathé, Gaumont e Andrew Pictures.

*The Siege of Sidney Street occurred on 3 January 1911 as the consequence of the murder of three London policemen on 16 December 1910 who interrupted members of a Latvian anarchist group burgling a jeweller's shop in Houndsditch (a street in the City of London). Two associates of the anarchists (not directly involved in the murders) were tracked down to rooms in No. 100 Sidney Street in the poor East End of London. The subsequent siege by armed police and Scots Guards was filmed by five news film companies and witnessed by great crowds of Londoners and the then Home Secretary Winston Churchill, whose involvement in the action caused much controversy. The two anarchists died in the house, which eventually caught fire and a fireman died when part of the burning building collapsed. The final shoot out of the siege was immortalised by Hitchcock in The Man Who Knew Too Much (1934). Films by Co-operative and Warwick are not known to exist but we do have these three films, different views from Pathé, Gaumont and Andrews Pictures.*

Bryony Dixon

Bryony Dixon

## THE BATTLE OF LONDON

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères ■ DigiBeta. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

## THE GREAT EAST END ANARCHIST BATTLE

Francia, 1911

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 76 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

## HOUNDSDITCH MURDERS

Gran Bretagna, 1911

■ Prod.: Andrews Pictures ■ 35mm. L.: 87 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

## PROGRAMMA 7: NASCITA DEL GIALLO PROGRAMME 7: A THRILL IS BORN

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

La storia del cinema può definire il 1911 "l'anno del poliziesco". *Zigomar* di Victorin Jasset, il film danese *Gar-el-hama* e la serie (comica) di Nick Winter firmata Pathé portano il genere alla piena affermazione. Nella sua genealogia si trova una produzione teatrale di successo del 1903, il mimodramma *La Main* di Henry Bérény (Musica) e Charlotte Wiehe (Pantomima), a cui segue una versione cinematografica (*La Main*, 1908, Le Film d'Art, con Charlotte Wiehe e Max Dearly) ed un vero e proprio gruppo di film, tra cui *Flirt dangereux* (1911) e *Le Visiteur* (1911) con la ballerina Polaire (protagonista della pantomima omonima), oltre a due

*Thanks to the breakthrough of Victorin Jasset's Zigomar, the Danish film Gar-el-hama and Pathé's Nick Winter (comedy) series, 1911 can go down in cinema history as the year of the crime thriller. The genealogy however goes further back, to a 1903 stage production, a mimodrame entitled La Main, by Henry Bérény (music) and Charlotte Wiehe (mime). This spawned a film version of the show (La Main 1908, Le Film d'Art, with Charlotte Wiehe and Max Dearly) and several other films, including Flirt dangereux (1911) and Le Visiteur (1911), with the dancer Polaire (who also starred in a mime show with the same title for*



*The Lonsdale Operator* © EYE Film Institute Netherlands

film di Capellani – *L'Homme aux gants blancs* (1908, nel nostro programma di apertura) e *L'Épouvante* (1911, programmato lo scorso anno nella rassegna su Capellani).

Il programma mette in parallelo *The Lonsdale Operator* – esempio noto di un film con montaggio incalzante, *Cross-cutting* e *Last minute rescue* – ed il corrispettivo europeo *Un Cri dans la nuit* di Victorin Jasset. E per contro presenta un altro gruppo di film, nei quali il montaggio non è il mezzo principale per generare tensione, tutt'altro. Qui la tensione è il frutto dell'arte espressiva della pantomima, che ha bisogno di inquadrature ininterrotte e molto lunghe.

*the stage), as well as two films by Albert Capellani, aL'Homme aux gants blancs (1908, in our first programme) and L'Épouvante (1911, programmed in Capellani's retrospective last year).*

*Our programme pairs The Lonsdale Operator – the classic montage, cross-cutting and last-minute-rescue film – with a comparable European example, the suspenseful Un cri dans la nuit, by Victorin Jasset. Contrasted with these is a group of films in which no montage is used in the creation of suspense. Quite the contrary. Here tension is created by the expressiveness of the mime: to be effective it needs very long shots, preferably with no cuts.*

## PARTE 1: MADRE MONTAGGIO PART 1: MOTHER MONTAGE

### UN CRI DANS LA NUIT

Francia, 1911 Regia: Victorin Jasset

■ Scen.: Victorin Jasset; Op.: Ravet; Int.: Charles Krauss, André Liabel, Paul Guiché, Marcel Vibert, Marise Dauvray, Cécile Guyon; Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 217 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

### NICK WINTER ET L'AFFAIRE DU CÉLÉBRIC HÔTEL

Francia, 1911

■ Int.: Georges Vinter, Jacques Normand (il complice), Jacques Vandenne (il padrone) ■ 35mm. L.: 147 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

### THE LONSDALE OPERATOR

Stati Uniti, 1911 Regia: David W. Griffith

■ Scen.: Mack Sennett; F.: G.W. Bitzer; Int.: Blanche Sweet (la telegrafista), George O. Nicholls (il padre), Frank Grandon (l'ingegnere), Dell Henderson, Joseph Graybill, Wilfred Lucas, Edward Dillon; Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 306 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Film Institute Netherlands

## PARTE 2: PADRE PANTOMIMA PART 2: FATHER PANTOMIME

### LA MAIN

Francia, 1908

■ Mimodramma di Henry Bérény; Int.: Wiehe (la ballerina), Coquet (l'amico), Max Dearly (il furfante); Prod.: Film d'Art; Distr.: Pathé Frères (No. 2603) ■ 35mm. L.: 252 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC Archives Françaises du Film

### LE VISITEUR

Francia, 1911

Regia: René Leprince, Albert Capellani

■ T. ted.: *Das Angstgefühl*; Int.: Polaire, Georges Tréville, Georges Baud, Thalès, Cécile Barré; Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 4619) ■ 35mm. L.: 265 m. D.: 16' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsches Institut für Filmkunde

### FLIRT DANGEREUX

Francia, 1911 Regia: René Leprince

■ Int.: Claude Garry, Jeanne Provost; Prod.: Pathé Frères (No. 4596) ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek, CNC-Archives Françaises du Film

### ROBINET INNAMORATO DI UNACHANTEUSE

Italia, 1911 Regia: Marcel Fabre

■ F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Marcel Fabre (Robinet), Gigetta Morano; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Film Institute Netherlands

## PROGRAMMA 8: 1911 - LO SPECCHIO DEL PRESENTE PROGRAMME 8: 1911 - THE MIRROR OF THE TIMES

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

In sala è il 2011, e sullo schermo c'è il 1911: mentre vediamo i film del passato, li mescoliamo con il nostro presente: Giorgio V, incoronato il 22 luglio 1911, non era quello che abbiamo visto da poco al cinema - il padre insensibile di Giorgio VI, il re balbuziente? E la persecuzione della pubblicità sempre a caccia di clienti ci segue ovunque, come Cretinetti, spietato agente di assicurazioni, segue la coppia di sposi. Gli avvenimenti recenti rendono attuali i film che fanno vedere regioni come i paesi arabi o la Cina. L'energia nucleare ha portato ai disastri di Chernobyl e a Fukushima; cento anni fa le peggiori catastrofi causate dall'uomo in Europa erano i disastri minerari, cioè sempre nel campo della produzione energetica. Nel 1911 Victorin Jasset non realizza solo *Au pays des ténèbres* (due anni prima del *Germinal* di Capellani) e la prima serie di *Zigomar* (*Le Roi des voleurs*), ma scrive anche una storia del cinema, che si chiude nel 1910 con il successo delle commedie Vitagraph in Europa: "Tra il 1909 e il 1910 fecero la loro comparsa le prime commedie della Vitagraph. Fino a quel momento l'intera produzione [della Scuola americana] era mediocre, poi banale. Di colpo arrivarono dei capolavori. Era nata una nuova Scuola, che s'imponeva a tutto il mercato, non solo agli artisti ma anche al grande pubblico, che l'accoglieva con entusiasmo. La Scuola americana si distingueva dalla nostra su tre punti principali: 1. Il campo dell' inquadratura 2. La recitazione 3. Le sceneggiature" (V. Jasset, *Étude sur la mise en scène en Cinématographie*, "Ciné-Journal", 170, 25 novembre 1911, p. 26).

*In the auditorium it is 2011 and on the screen 1911; and while we watch the films of the past they start to merge into our present. The George V whom we see here crowned in 1911 is the very same that we saw recently in the cinema, the unfeeling father of the stammering George VI. And just as the bride and groom in the Cretinetti film are mercilessly pursued by the insurance agent as potential customers, so are we pursued by advertising, for similar reasons. Current events give to films showing specific areas of the world (Arab lands, China) – an enhanced actuality. The generation of nuclear power led to Chernobyl and Fukushima: a hundred years ago in Europe the most terrible man-made catastrophes were mining accidents. In 1911 Victorin Jasset not only made *Au pays des ténèbres* (two years before Capellani's *Germinal*) and the first episode of *Zigomar* (*Le Roi des voleurs*): he also wrote an essay on the history of the development of cinema, ending (or at least breaking off) with the success of the Vitagraph comedies in about 1910. "Around 1909 to 1910 the first Vitagraph comedies appeared. Up to then, all production [of the American school] was bad, banal. Suddenly masterpieces started to appear. A new school was born and made its presence felt everywhere, not only among actors but among the general public, which welcomed it with open arms. The American school differed from ours in three main ways: 1. The camera range 2. The interplay of the actors 3. The plot structure" (V. Jasset, "Étude sur la mise en scène en cinématographie", *Ciné-Journal* no. 170, 25 November 1911, p. 26.).*

### CAMEL CARAVAN

(?), 1911

■ Prod.: Scientific Film ■ 35mm. L.: 79 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### LE THÉÂTRE POPULAIRE ARABE

Francia, 1911

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: CNC- Archives Françaises du Film

### LA PEUR DES OMBRES

Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Léontine; Prod.: Pathé Frères (No. 4588) ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn. Didascalie

tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, EYE Film Institute Netherlands

### FESTA PIROTECNICA NEL CIELO DI LONDRA

Gran Bretagna, 1911 ?

■ Prod.: Urban Film ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4'22" a 16 f/s. Col. Senza didascalie / No intertitles. ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro digitale eseguito nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Digitally restored in 2011 by L'Immagine Ritrovata film laboratory

### CHEZ LES MURUTS, PEUPLADE SAUVAGE DU NORD DE BORNEO

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères (No. 4616) ■ 35mm. L.

or: 160 m. L.: 97 m. D.: 5' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### EXCURSION EN CHINE

Francia, 1911

■ T. ol.: *Een Uitsapje door China*; Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

### CRETINETTI AGENTE DI ASSICURAZIONI

Italia, 1911

■ T. fr.: *Gribouille agent d'assurances*; Int.: Andre Deed (Cretinetti); Prod.: Italia Film ■ 35mm. L.: 191 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC Archives Françaises du Film





*Excursion en Chine* © EYE Film Institute Netherlands

## **PARTE 2: VICTORIN JASSET, REGISTA E STORICO DEL CINEMA** **PART 2: VICTORIN JASSET, DIRECTOR AND FILM HISTORIAN**

### **AU PAYS DES TÉNÈBRES**

Francia, 1911 Regia: Victorin Jasset

■ Int.: Charles Krauss, André Liabel, Marcel Vibert, Cécil Guyon; Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 517 m. D.: 25' a 18 f/s. Bn. Didascalie fiamminghe / Flemish intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### **THE TIRED ABSENT - MINDED MAN**

Stati Uniti, 1911

■ Int.: John Bunny, Edith Storey, Lillian Walker; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: CSC Cineteca Nazionale

## PROGRAMMA 9: PANTOMIMA 2 - PULCINELLA, PIERROT, PINOCCHIO PROGRAMME 9: PANTOMIME 2 - PUNCH, PIERROT, PINOCCHIO

Programma di / Programme by Mariann Lewinsky e note di / and notes by David Mayer, Giovanni Lasi

All'inizio della *féerie* di Albert Capellani *La Vie de Polichinelle* (1907), Polichinelle, un automa in un negozio di giocattoli, viene separato dalla sua compagna, un automa femmina, inscatolata e spedita al palazzo di un duca per divertire gli aristocratici amici del padrone di casa. Al disperato Polichinelle viene offerta la possibilità di riavere la bambola a grandezza umana grazie all'intervento di una fata che lo trasforma in uomo. Polichinelle, come Pinocchio, è molto più un essere umano che un giocattolo, e gli ostacoli scenici in cui si imbatte sono la realizzazione pratica degli effetti descritti e illustrati da Georges Moynet in *Trucs et Décors* (1893). Gli storici del teatro interessati a recuperare la struttura e le tecniche della pantomima tardo-vittoriana in un film francese accessibile degli inizi del XX secolo potranno soddisfare la loro curiosità grazie a questo titolo Pathé.

David Mayer

Una capriola e Tontolini si trasforma nel burattino più famoso del mondo: con il salto mortale di Ferdinand Guillaume, già interprete della celebre serie comica della Cines, si apre *Pinocchio*, lungometraggio chilometrico della Casa romana. Il pur apprezzabile gesto atletico dell'attore francese – peraltro discendente da famosa famiglia circense – è *performance* certo di minor conto rispetto alla straordinaria prova “muscolare” della Cines, capace di produrre un film di ben 1350 metri, dimensione mai raggiunta prima nella storia della cinematografia nazionale. Il film, girato da Gant (pseudonimo del conte Giulio Antamoro), traspone sullo schermo la parabola esemplare del burattino di legno creato da Carlo Collodi (alias Carlo Lorenzini), mantenendo intatti i valori educativi alla base dal racconto, ma enfatizzando i caratteri spettacolari tipici del genere avventuroso, addirittura con l'inclusione di un'estemporanea carica di pellerossa che evidentemente non era contemplata nella versione letteraria originale. Nonostante la vivacità dell'azione il *Pinocchio* cinematografico della Cines si distingue per il lirismo e la toccante drammaticità con cui vengono risolti gli episodi più commoventi della trama, mirabilmente tradotti in “cinema” dall'abilità di Antamoro e dalle qualità interpretative di Guillaume, non solo acrobata, ma anche grande attore.

Giovanni Lasi

*Albert Capellani's Féerie Vie de Polichinelle (1907) begins as Polichinelle, an automaton in a toyshop, is separated from his partner, a female automaton, when she is boxed and shipped to a ducal palace to amuse the noble's aristocratic guests. Despairing, Polichinelle is given a chance to recover this human-size doll when a fairy queen gives him life. Polichinelle or Punch, much like Pinocchio, is far more human than a toy, and the scenic obstacles that he encounters are fully realised renderings of the effects described and illustrated in Georges Moynet's Trucs et Décors (1893). Theatre historians seeking to recover the narrative and technologies of late-Victorian pantomime in a accessible early twentieth century French film may find that wish satisfied by this Pathé film.*

David Mayer

*One somersault and Tontolini turned into the most famous puppet in the world: with a flip Ferdinand Guillaume, the actor of Cines's famous comic series, opened Pinocchio, the Roman studio's kilometric feature length film. The French actor's impressive athletic feat – he was the descendant of a famous circus family – is a minor performance in comparison to Cines's extraordinary show of strength producing 1350 meters, a length that had never been reached before in the history of Italian film. The film, shot by Gant (the pseudonym of Count Giulio Antamoro), transferred to screen the parable of the wooden puppet by Carlo Collodi (alias Carlo Lorenzini), keeping intact the underlying educational values of the story, the spectacular qualities of the adventure genre, even including an improvised charge of Indians, which evidently was not contemplated by the original literary work. Despite the lively action of the film, Pinocchio by Cines stands out for its lyricism and the touching drama with which the most moving episodes of the story are resolved, admirably translated into “film” with the skills Antamoro and the acting abilities of Guillaume, who proves to be not only an acrobat but also a great actor.*

Giovanni Lasi

### LA LÉGENDE DE POLICHINELLE

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé Frères (No. 1783)  
■ 35mm. L. or.: 410 m. L.: 340 m. D.: 16'30" a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■  
Da: BFI National Archive

### FUMÉES D'IVRESSE

Francia, 1910

■ 35mm. L.: 50 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives  
Françaises du Film

### PINOCCHIO

Italia, 1911 Regia: Giulio Antamoro

■ Int.: Ferdinand Guillaume (Pinocchio), Augusto Mastripietri (Geppetto), Lea Giunchi (la fata), Natalino Guillaume (Lucignolo); Prod.: Cines (No. 672) ■ 35mm. L. or.: 1350 m. L.: 1086 m. D.: 53' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC Cineteca Nazionale ■ Restaurato dalla Cineteca Nazionale CSC in coll. con La Cineteca Italiana di Milano

# NEL CUORE DEL NOVECENTO: IL SOCIALISMO, TRA PAURA E UTOPIA

*At the Heart of 20<sup>th</sup> Century:  
Socialism Between Fear and Utopia*



Il Novecento può essere a ragione definito il secolo del socialismo: vi si trovano gli inganni, le speranze, le illusioni e le paure più grandi. Inoltre, a dimostrazione di ciò, alcune guerre furono condotte per un intreccio di motivi ispirati dalla paura del socialismo. Il socialismo creò un campo elettrico anche nel cinema, con una manciata di film immortali che si fecero portatori di una fede quasi selvaggia, film che sono oggi visti troppo raramente come *Kuhle Wampe*, *La vita è nostra*, *Native Land*, tutti permeati di immagini e suoni indimenticabili, tipici simboli del loro tempo. Questi film sono ancora oggi esempi unici di approccio a realtà complesse in tutti i sensi, e ricorrono a tutto l'arsenale degli strumenti cinematografici. Era ovviamente una caratteristica specifica degli anni Trenta, se pensiamo al cinema sovietico dell'epoca, ai film di Joris Ivens o a cosa fu filmato della Guerra civile spagnola e come. Fu questo il contesto di molti film poco noti che siamo orgogliosi di presentare: *Sul pane quotidiano* di Piel Jutzi, *La rivolta dei pescatori* (unica regia cinematografica di Erwin Piscator), *Kämpfer Borsty* di Gustav von Wangenheim – gli ultimi due realizzati in Unione Sovietica.

La stessa epoca produsse immagini opposte di grande effetto: *Il giovane hitleriano Quex* di Hans Steinhoff cannibalizza tutta la tradizione del cinema proletario e, almeno nella realtà, fu un successo; il sinistro *GPU* (1942) di Karl Ritter è una magistrale manipolazione che finge di documentare i retroscena della guerra mondiale che stava allora infuriando; l'epico *Noi vivi* di Goffredo Alessandrini è un capolavoro strano e cupo degli anni della Seconda guerra mondiale. A questi titoli aggiungiamo due singolari contributi americani: entrambi prodotti da Walter Wanger, mostrano una realtà contemporanea nella quale le tendenze socialiste e quasi fasciste si intrecciano in maniera vibrante. Sia *Gabriel over the White House* (Gregory La Cava) che *The President Vanishes* (William Wellman) furono diretti da grandi registi, e quindi la loro ambivalenza merita di essere decifrata e produce una visione memorabile.

E infine un'opera degli anni della Guerra fredda, uno dei migliori titoli di quell'epoca ingloriosa: *Salto mortale* (1953) di Elia Kazan, film di grande effetto visivo su una compagnia cirense e sulla sua fuga dalle fosche realtà della Cecoslovacchia, con una ricca galleria di volti tormentati e un senso della "ronde" del Realsozialismus che non risparmia nessuno.

"Uno spettro si aggira per l'Europa: lo spettro del comunismo..."  
Peter von Bagh

*With good reason, the 1900s can be called the century of socialism: the greatest hopes, illusions, fears and deceptions are all there. Then too, as if to prove the point, some wars are waged because of the web of motives inspired by the fear of socialism. Socialism also created an electric field for cinema, headed by a bunch of immortal films carrying an almost savage faith - films that are now too seldom seen, like Kuhle Wampe, La Vie est à nous, Native Land, all of them permeated with unforgettable images and sounds, the quintessential signs of their time.*

*These films are even now unique examples of an approach to realities that are complicated in every direction, and that use the full arsenal of cinematographic means. That was obviously something specific to the 1930s, if we think of the Soviet cinema of the day, the films of Joris Ivens, or how and what of the Spanish Civil War was filmed. This formed the background for many little-known films that we are proud to present: Hunger in Waldenburg by Piel Jutzi, Erwin Piscator's only directing job, Revolt of the Fishermen, and Gustav von Wangenheim's Kämpfer - these two made in the Soviet Union.*

*The same age created impressive counter-images: Hans Steinhoff's Hitlerjunge Quex cannibalistically devours the entire tradition of proletarian cinema, and was successful, at least in reality. Karl Ritter's sinister GPU (1942) is a masterful manipulation that pretends to document the background of the world war then raging, Goffredo Alessandrini's epic Noi vivi is a strange, dark masterpiece of the WWII period. We are including a more curious crop from America: two films, both produced by Walter Wanger, show contemporary reality where socialist and near-fascist trends are blended in a thrilling manner. As both Gabriel over the White House (Gregory La Cava) and The President Vanishes (William Wellman) had great directors at the helm, their ambivalence makes for great viewing and deciphering.*

*Last, one Cold War entry, and one of the best films of this inglorious period: Elia Kazan's Man on a Tightrope (1953), a visually impressive film about circus people plotting to escape from the grim realities of Czechoslovakia - with a full gallery of troubled faces and a sense of 'la ronde' of Realsozialismus where no one is spared.*

*"A specter is haunting Europe - the specter of communism..."*  
Peter von Bagh



## UM'S TÄGLICHE BROT

Germania, 1929 Regia: Piel Jutzi

■ T. alt.: *Hunger in Waldenburg*; T. it.: *Sul pane quotidiano*; Sog., Scen.: Léo Lania; F.: Piel Jutzi; Int.: Sybille Schloß, Holmes Zimmermann (Weber); Prod.: Willi Münzenberg, Leo Lania, Film-Kartel "Weltfilm" GmbH (Berlino); Pri. pro.: 15 marzo 1929 ■ 35mm. L.: 1248 m. D.: 47' a 24 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Murnau Stiftung

Il campo di battaglia della fame si estende su tutta la Germania. Le sue frontiere coincidono quasi con quelle della Repubblica e comprendono innumerevoli quartieri operai del Nord e del Sud, dell'Ovest e dell'Est. Siamo in piena espansione, la nostra industria è fiorente: ecco cosa si può leggere nei giornali dell'industria pesante e delle banche. Ma in Slesia non si avvertono i vantaggi del lavoro e della pace, né questa espansione. Dozzine di migliaia di proletari vi muoiono di fame. La censura non permette che in un film un operaio tratti il suo padrone da vampiro, non permette che la moglie di un operaio domandi al marito di mettere alla porta un rozzo proprietario che è venuto a reclamare l'affitto. Ma la censura non poteva sopprimere tutto il film. L'ha comunque proibito agli adolescenti. Ma è un'opera importante. È il primo documentario tedesco animato da intenti sociali, che applica i principi formali dei registi russi, ma senza trarne le stesse conclusioni ideologiche dei russi. Non ci sono scene in studio, niente maschere né persone travestite. Gli operai di Waldenburg e le loro famiglie sono filmati come sono e come vivono. Ma c'è un difetto: la vita di questi operai è tinta di sentimentalismo, è falsata da una visione troppo teatrale della loro condizione. E tuttavia con quale naturalezza, con quale straordinaria semplicità gli operai sia russi che tedeschi, sono apparsi davanti alla macchina da presa!

Anonimo, "Camera", inverno 1967

*Hunger spreads all over Germany. Its borders nearly coincide with the borders of the Republic, covering multiple working-class neighborhoods in the north, south, east and west. We are in the middle of expansion, and our industry is booming: that*



Kuhle Wampe

*is what you can read about heavy industry and banks in the newspapers. But Silesia did not experience the benefits of work, peace or expansion. Tens of thousands of the working class died of hunger. Censors would not allow a film to show a worker treating his boss like a vampire or a wife of a worker asking her husband to throw out a rude landlord demanding rent. But censors could not delete the whole film, although they did restrict adolescents from watching it. But it was an important work. It was the first German documentary inspired by a social purpose that applied the formal principles used by Russian directors without reaching the same ideological conclusions. No filming in studios, no masks or costumed characters. The workers of Waldenburg and their families are filmed as they are. There is one flaw: the life of these workers is tinged with sentimentalism and distorted by an overly theatrical vision of their actual condition. And yet how natural and extraordinarily simple did Russian and German workers appear before the camera!*  
Anonymous, "Camera", Winter 1967.

■ T. it.: *Kuhle Wampe, ovvero: a chi appartiene il mondo?*; Scen.: Bertolt Brecht, Ernst Ottwald; F.: Günther Krampf; Scgf.: C.P. Haacker, Robert Scharfenberg; Mu.: Hanns Eisler; Su.: Carl Erich Kroschke, Peter Meyrowitz, Michelis; Int.: Hertha Thiele (Annie), Ernst Busch (Fritz), Martha Wolter (Gerda), Adolf Fischer (Karl Genosse); Prod.: Willi Münzenberg, Lazar Wechsler; Pri. pro.: 1933 ■ 35mm. L.: 2048 m. D.: 80'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Präsenz-Film

*Kuhle Wampe* è il momento culminante (e il canto del cigno) del cinema proletario tedesco e anche il solo film che vide una partecipazione concreta di Bertolt Brecht, quasi a livello artigianale. (È un caso interessante nel senso che il film non assomiglia ai "soliti sospetti" del "cinema brechtiano" così come li vedono gli studi sul cinema). Era assistito da una squadra d'eccellenza: il regista Slatan Dudow, il compositore Hanns Eisler, il cosceneggiatore (con Brecht) Ernst Ottwald, gli attori Hertha Thiele (protagonista del coevo *Mädchen in Uniform*) ed Ernst Busch, il più grande interprete di tutti i tempi di canzoni proletarie e il futuro Galileo per la celebre interpretazione del Berliner Ensemble di Brecht.

*Kuhle Wampe* si fonda su un gran numero di elementi: pubblico (scene di massa con quattromila persone) e privato (la storia della famiglia operaia, la relazione tra

## KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?

Germania, 1933 Regia: Slatan Dudow



Kuhle Wampe

i due giovani proletari, la città – con le biciclette che prefigurano il tema dell'anonimia di un capolavoro a venire, *Ladri di biciclette*) e la natura (tutta quella che Berlino può offrire, con la sua bellezza sottolineata in una canzone interpretata da Helene Weigel), immagini liriche unite ad accenni ironici alle tentazioni piccolo-borghesi.

Il vero eroe del film è la classe operaia. Anche se il tema della nascita della coscienza proletaria è reso familiare da molti film sovietici e naturalmente dalla letteratura operaia, la magnifica mescolanza di fatti documentati, finzione e collage è profondamente originale, un monumento unico all'"altra Germania", con grandi emozioni (che Brecht era bravissimo a manipolare, non a liquidare) e l'intelligenza degli affi-

latissimi dialoghi. Per esempio la scena nella metropolitana (che ruota intorno alle notizie internazionali sull'incendio delle piantagioni di caffè in Brasile) presenta una splendida tipologia (le classi sociali espresse dai volti) di opinioni divergenti, illusioni, verità relative, malintesi e visioni del mondo, oneste, disoneste, assurde. Senza la minima traccia di teatro filmato. La struttura episodica funziona brillantemente. All'inizio del film un giovane disoccupato si suicida buttandosi dalla finestra di casa sua, ma non senza prima appoggiare sul davanzale l'orologio da polso: il suo tempo è finito, si spera che i tempi stiano cambiando. (Ma è il 1932, e noi sappiamo che il futuro non asseconderà le speranze espresse nel film.) Subito dopo: il silenzio, la distanza emotiva e

l'indifferenza dei vicini... "Ein Arbeitslose weniger", un disoccupato di meno. Il miglior commento al film venne dalla censura: "Quella scena mostra che il suicidio è il destino di un'intera classe". Al che Brecht e Dudow replicarono: "Questo sì che è un corso intensivo di realismo, dal punto di vista di un poliziotto". Pur ricordando la personalità carismatica di Brecht, andrebbe aggiunto che il regista del film, Slatan Dudow (1903-1963), di origini bulgare, era a suo modo un grande talento. Girò *Kuhle Wampe* dopo un piccolo e tagliente film intitolato *Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt* (t.l. Problemi del giorno: come vive l'operaio) e prima di una deliziosa satira, *Seifenblasen* (t.l. Bolle di sapone); i suoi film più tardi (dopo l'esilio in Francia e in Svizzera) rap-

presentano forse la più bella carriera di un regista nei primi decenni del cinema della Repubblica Democratica Tedesca.  
Peter von Bagh

*Kuhle Wampe is the culmination (and swan song) of German proletarian cinema, as well as the only film where Bertolt Brecht's participation was concrete, almost on an artisanal level. (It's an interesting case in the sense that the film does not resemble the "usual suspects" of "Brechtian cinema" as imagined in the literature on film). A dream team was backing him: the director Slatan Dudow, the composer Hanns Eisler, the co-writer, with Brecht, Ernst Ottwalt, actors Hertha Thiele (lead actress of the contemporary Mädchen in Uniform) and Ernst Busch, the all-time greatest singer of proletarian songs and the future Galileo for Brecht's famous Berliner Ensemble interpretation. Kuhle Wampe builds on a multitude of elements: public (mass scenes of 4000 people) and private lives (the story of a worker's family, and the relationship of two young workers, the city – the bicycles already prefiguring the theme of anonymity of a forthcoming masterpiece, Ladri di biciclette – and nature (whatever Berlin offers of it, the beauty heightened in a song interpreted by Helene Weigel), lyrical images coupled with ironic insights about petit-bourgeois temptations. The real hero of the film is the working class. Although the subject of the birth of proletarian consciousness is familiar from many Soviet films and, of course, from working class literature, the splendid blending of document, fiction and collage is deeply original - a unique monument to the "other Germany", with great emotions (which Brecht was a specialist in manipulating, not liquidating) and the intelligence of razor-sharp dialogue. For instance the subway scene (that centers on international news about coffee crops being burned) presents a splendid typology (class society through faces) of diverging opinions, illusions, relative truths, mutual misunderstandings and ways to see the world, honest, dishonest, absurd. Without the slightest trace of filmed theater. The episodic structure works brilliantly. Right at the beginning a young unemployed man commits suicide by jumping out the window of his home, but not*

*without first leaving his watch on the window ledge: his time is up, hopefully the times are changing. (Considering that this is 1932, we know that the future hardly encouraged the hopes expressed in the film.) Next: silence, the emotional distance and nonchalance of the neighbors... "Ein Arbeitslose weniger"/one less unemployed person. The best comment on the film came from the censors: "That scene shows that suicide is the destiny of a whole class." Which was commented on by Brecht and Dudow: "That man gave us a crash course in realism, from the point of view of a policeman."*

*If these lines have concentrated on the charismatic person of BB, it should be added that the director of the film, the Bulgarian-born Slatan Dudow (1903-1963), was a great talent of his own right. He made Kuhle Wampe after a small, sharp film called Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt and before a delicious satire called Seifenblasen; his later film work (after exile in France and Switzerland) represents perhaps the finest career of a director in the early decades of DDR cinema.*

Peter von Bagh

## HITLERJUNGE QUEX: EIN FILM VOM OPFERGEIST DES DEUTSCHEN JUGEND

Germania, 1933 Regia: Hans Steinhoff

■ T. it: *Il giovane hitleriano Quex*; Sog.: da un romanzo (1932) di Karl Aloys Schenzinger; Scen.: Bobby E. Luthge, Karl Aloys Schenziger, Baldur Von Schirach; F.: Konstantin Irmen-Tschet; Mo.: Milo Harbich; Ass. Op.: Fred Fernau, Erich Schmidtke; Co.: Berta Grützmaker, Paul Haupt; Mu.: Hans-Otto Borgmann; Su.: Erich Leister, Walter Tjaden; Int.: Jurgen Ohlsen (Heini Volker), Heinrich George (Vater Volker), Claus Clausen (Kass), Rortraut Richter (Gerda), Hermann Speelmans (Stoppel), Hans Richter (Franz), Ernst Behr (Kowalski), Hansjoachim Buttner (Artzt), Rudolf Platte, Hans Deppe, Anna Muller-Lincke (una vicina dei Volker), Karl Meixner (Wild); Prod: Karl Ritter; Pri. pro.: 19 settembre 1933 ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung

*Il giovane hitleriano Quex* è un notevole esempio precoce di cinema del Terzo

Reich ed è quasi una rarità: i nazisti venivano mostrati raramente nei film di finzione perché Goebbels capì presto che il posto giusto per la gente in marcia era la strada e non lo schermo. Il film occupa un posto d'onore nella nostra selezione già per il fatto che dimostra l'efficacia con cui il mezzo cinematografico si adatta al cannibalismo – che in questo caso è il furto dell'eredità del proletariato (lo stile di Pabst e altri, o film come *Mutter Kraussens Fahrt ins Glück* di Jutzi o *Il disertore* di Pudovkin) o l'astuzia machiavellica di prendere l'attore Heinrich George, simbolo proletario, direttamente da film come il recente *Berlin Alexanderplatz*, e con la sua semplice presenza dare credibilità alla superiorità del Nuovo Ordine.

Il grado di falsificazione è quasi irrealista: *Il giovane hitleriano Quex* è un manuale sul lavaggio del cervello. Non sorprende che sia stato attentamente esaminato da studiosi statunitensi come Margaret Mead e Gregory Bateson per comprendere la psiche tedesca e il flusso incandescente di cambiamenti politici e sociali.

Heini Volker, soprannominato Quex ("argento vivo") era nella realtà un ragazzo – praticamente una nullità – il cui vero nome era Herbert Norkus e che fu assassinato per strada, destino appropriato per un famigerato futuro martire. Il film si fondava sull'armamentario propagandistico incentrato sulla famiglia, che i nazisti consideravano uno dei tesori perduti negli anni di Weimar. La contrapposizione tra il brutale padre comunista e il ragazzo biondo con gli occhi azzurri costituiva un'immagine affascinante. La scena in cui il ragazzo si rifiuta di cantare l'"Internazionale" è probabilmente una delle sequenze chiave degli intrecci tra socialismo e anti-socialismo nel cinema.

Le donne avevano un ruolo subordinato nel cinema nazista. La bellezza naturale veniva quasi minimizzata, almeno rispetto al fragrante ballo in maschera hollywoodiano; bastava che le donne fossero *völkisch*. Neanche a un livello più serio potevano fare molto. Il suicidio della madre di Heini è un celebre esempio. È quasi ridotto a routine, dato che l'episodio in cui si uccide con il gas – episodio in cui è coinvolto anche Heini – pare quasi dimenticarsi della povera donna per trasformarsi in una glorificazione rituale della Hitlerjugend: la nuova uniforme rimpiazza la

madre perduta. I rapporti familiari sono stati compensati più che generosamente. Malgrado la sua plasticità e un buon grado di professionalità, *Il giovane hitleriano Quex* resta più o meno uno scaltro *pastiche* di un regista mediocre che non raggiunge mai il livello dei maestri che deruba: le affinità più strette rimandano a un guazzabuglio visivo tendente al kitsch ben noto a colleghi come Luis Trenker e Arnold Fanck. Questo potrebbe giustificare un giudizio che è stato troppo negativo sul cinema nazista: tra tanti film scialbi e poco ispirati, la maggior parte dei registi di punta (Harlan, Ucicky, Ritter) produsse almeno uno o due film notevoli. E lo fece anche Hans Steinhoff, che forse era il più dotato del gruppo, soprattutto con *La Wally dell'avvoltoio* (*Die Geierwally*, 1940) ma anche con il famigerato *Ohm Krüger* a complemento di *Il giovane hitleriano Quex*.

Peter von Bagh

Hitlerjunge Quex *is a remarkable early example of Third Reich cinema, and almost a rarity - Nazis were seldom shown in fiction films because Goebbels soon noticed that the rightful place of people on the march was in the streets, not on screen. The film has a place of honor in our series already as a demonstration of how successfully a film medium adapts to cannibalisation - meaning here the free theft of proletarian heritage (the style of Pabst et al., or films like Jutzi's Mutter Krausens Fahrt ins Glück or Pudovkin's Deserter) or the Machiavellian trick of taking the actor Heinrich George, the proletarian symbol, directly from films like the recent Berlin Alexanderplatz, and by his sheer presence giving credibility to the superiority of the New Order.*

*The degree of falsification is almost dreamlike: Hitlerjunge Quex is a handbook on brainwashing. No wonder the film was scrutinized intensively by U.S. specialists like Margaret Mead and Gregory Bateson to understand the German psyche and the heated flow of social and political changes.*

*Heini Volker, nicknamed Quex ("quick silver") was in real life a youngster - more or less a non-entity - whose name was Herbert Norkus and who was murdered in the streets, a proper fate for becoming a notorious martyr. Propaganda about the family*

*- according to the Nazis, one of the lost treasures during the Weimar years - was mobilized as the cornerstone of the film. A brutal communist father confronting a blond, blue-eyed boy was a captivating image. The scene where the boy refuses the order to sing the "Internationale" must be one of the key sequences of all the entanglements of socialism/antisocialism in cinema.*

*Women had a subjugated role in Nazi cinema. Natural beauty was almost played down, at least compared to Hollywood's perfumed masquerade; plain völkisch was enough for them. On a more serious level they weren't allowed to do much either. The suicide of Heini's mother is a famous example. It is almost routine, as the whole episode - gas, in which Heini is involved - somehow forgets the poor woman and instead becomes a ritual glorification of the Hitler Jugend: the new uniform replaces the loss of his mother. Family relationships have been more than generously compensated.*

*In spite of its plasticity and a good degree of professionalism, Hitlerjunge Quex remains more or less an artful pastiche by a mediocre director, never reaching the level of the directors he steals from - the closest similarities are with a kitsch-oriented visual patchwork well known by colleagues like Luis Trenker and Arnold Fanck. This might indicate an overly negative statement of Nazi cinema - along with much hack work, most of the ace directors (Harlan, Ucicky, Ritter) created at least one or two remarkable films. And so also did the Hans Steinhoff who might have been the most talented of the bunch, especially with Die Geierwally (1940) but also the notorious Ohm Krüger as proof to complement Hitlerjunge Quex.*

Peter von Bagh

## GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE

Stati Uniti, 1933 Regia: Gregory La Cava

■ Tr. let.: Gabriel sulla Casa Bianca; Sog.: basato sulla novella *Rinehard* (1933) di T.F. Tweed; Scen.: Carey Wilson, Bertram Bloch; F.: Bert Glennon; Mo.: Basil Wrangell; Co.: Adrian Adolph Greenberg; Mu.: William Axt; Su.: Douglas Shearer, Charles E. Wallace; Int.:

Walter Huston (Judson Hammond), Karen Morley (Pendola Molloy), Franchot Tone (Hartley Beekman), Arthur Byron (Jasper Brooks), Dickie Moore (Jimmy Vetter), C. Henry Gordon (Nick Diamond), David Landau (John Bronson), Samuel S. Hinds (Dr. H.L. Eastman), William Paxley (Borell), Jean Parker (Alice Bronson), Claire Du Brey (infermiera di Jimmy); Prod.: Cosmopolitan Productions, Metro-Goldwyn-Mayer; Pri. pro.: 31 marzo 1933 ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics

*Gabriel over the White House* è un film magnifico, una strana descrizione della Hollywood degli anni Trenta come una massa di contraddizioni. È caratterizzato da un immaginario quasi socialista, anche se fu attivamente appoggiato da Hearst, le cui simpatie fasciste sono ben note. Il film fu girato rapidamente e con poca spesa, anche se questa fretteosità resta invisibile grazie al lavoro di due brillanti personalità: il regista Gregory La Cava (*My Man Godfrey*, *The 5th Avenue Girl*) e il produttore Walter Wanger, che era ossessionato dalla volontà di creare un melodramma politico "sensazionale".

Matthew Bernstein, autore di *Walter Wanger, Hollywood Independent*, così riassume la trama del film: "Il presidente Hammond è un comune e simpatico politicante che dopo un mortale incidente automobilistico viene resuscitato da Dio che lo trasforma in un dittatore. Licenzia il suo governo e il Congresso, abolisce il Proibizionismo e punisce i gangster, istituisce un programma di lavoro per disoccupati, attua il disarmo e crea una nuova valuta americana. Stroncato da un infarto, Hammond ritorna alla sua vecchia personalità e prima di morire tenta di revocare le sue azioni 'ispirate'".

Il ritorno del Presidente ai principi originari del Paese, e più generalmente la sua scelta di essere onesto e schietto, lo fanno sembrare un pazzo. I disoccupati sono pronti a marciare su Washington, e per una volta una grande produzione hollywoodiana ci offre una visione piena di dignità e priva di diversi comici delle attività dei militanti e degli indigenti. (Qui la scelta degli autori fu decisa e pregnante: invece di illustrare la fantasia ironica dello scrittore Thomas W. Tweed si decise di realizzare un film realista che



aveva l'accuratezza di un cinegiornale.) Se è certamente vero che *Gabriel over the White House* è un "trattamento fiabesco di gravi problemi economici e sociali" (Bernstein), il film lascia intravedere molto, anche se furono rigirati e rimontati i riferimenti ai lavoratori armati animati da idee rivoluzionarie, all'atteggiamento di superiorità del Congresso e al trattamento dei leader stranieri.

Tutte le questioni restano aperte. Il programma presentato dal Presidente è violentemente e creativamente radicale o quasi dittatoriale? È vitalità rooseveltiana o ironia swiftiana? O è un elogio delle forme antidemocratiche di governo? È una tentazione o un monito? Questo film profondamente ambivalente rimanda a molti film successivi, nei quali dietro il semplicismo populistico si annida il rischio delle tentazioni dell'estrema destra.

Concludiamo con la memorabile battuta di W.C. Fields su La Cava (del quale apprezzava profondamente il talento): "Non sedetevi mai sulla tavoletta del water dopo che ci è passato Gregory La Cava". Peter von Bagh

*Gabriel over the White House is a wonderful film - a strange definition of 1930s Hollywood as a mass of contradictions. It is almost socialist in imagery, yet it was actively backed by Hearst, whose sympathies for fascism are well known. The film was shot fast and cheaply, which does not show because of the work of two brilliant personalities: director Gregory La Cava (My Man Godfrey, The 5th Avenue Girl) and producer Walter Wanger, who was obsessed with creating a "sensational" political melodrama.*

*Matthew Bernstein, author of Walter Wanger. Hollywood Independent, sums the film up: "President Hammond is an ordinary, amiable party politician, who after a fatal car accident is revived by God to become a dictator. He dismisses his cabinet and the Congress, repeals Prohibition and punishes gangsters, creates a working corps for the unemployed, enforces disarmament, and creates a new American currency. When felled by a heart attack, Hammond reverts to his former self and tries to rescind his 'inspired' actions before he dies."*

*The President's return to the original principles of the country, and more generally*

*his decision to be honest and as simple, cause him to appear to be a madman. The unemployed are ready to march on Washington, and for once a big Hollywood production gives us a dignified view, without comic relief, of the activities of the militant and have-nots. (Here the decision by the filmmakers was poignant: instead of illustrating the ironic fantasy of writer Thomas W. Tweed, they produced a realist film, with newsreel accuracy.) While Gabriel Over the White House is certainly a "fairy-tale treatment of serious economic and social problems" (Bernstein), yet we see much, even if there were retakes and re-cutting of references to armed, revolutionary-minded workers, the contemptuous treatment of Congress, the treatment of foreign leaders.*

*Everything is open. Is the program presented by the President virulently and creatively radical, or near dictatorial? Is it a vital Rooseveltian tract or Swiftian irony? Or is it perhaps in praise of anti-democratic forms of governing? Is it a lure or a warning? The profoundly ambivalent film shares the characteristics of many later films where behind populist simplicity looms the danger of extreme right-wing temptations.*

*Last, please do remember the memorable one-liner of W.C. Fields about La Cava (whose talent he appreciated deeply): "Don't ever sit on a toilet seat after Gregory La Cava has used it."*

Peter von Bagh

## VOSSANIYE RYBAKOV

Russia, 1934 Regia: Erwin Piscator

■ T. it.: *La rivolta dei pescatori*; Sog.: dal romanzo *Der Aufstand des Fischer von St. Barbara* di Anna Saghers; Scen.: Willy Döll, Georgij Grebner; F.: Mikhail Kirillov, Pyotr Yermolov; Mo.: M. Shitova; Scgf.: V. Kaplunovskiy; Mu.: N. Chemberdski, V. Fëre, F. Sabo; Su.: A. Gornshtein; Int.: Aleksei Dikij (Martin Kedennek), Dmitri Konsovsky (Andreas con il nome D. Konsovsky), Nikolai Gladkov (Gul), N. Izvolski, F. Ivanov (Nehr), Yudid Glizer, Vera Yanukova (Maria, la prostituta), A. Safroshin, Emma Tsesarskaya (moglie di Nehr), Vasili Kovrigin (Kerhus), Sergei Martinson (Bredel), A. Davidovsky, Konstantin Eggert, M. Volsky; Prod.: Mikhail Doller; Pri. pro.: 5 ottobre 1934 ■ 35mm. D.: 88'. Bn.

Versione russa / Russian Version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Il 'Volksbühne' e il 'Piscatorbühne' di Erwin Piscator (1893-1966) furono con Brecht al centro dell'attività teatrale di sinistra. Visto che molti dei grandi nomi del teatro del primo Novecento ci hanno lasciato dei film (Reinhardt, Antoine) o li hanno girati (Mejerchol'd, i cui due film sono andati perduti), possiamo essere felici che anche questa leggenda del teatro (le cui produzioni compresero molte opere di Gorkij, i *Masnadi* di Schiller, lo *Schwejk* di Hašek e molto tempo dopo un *Guerra e pace* di fama internazionale) ci abbia lasciato un film, tanto più che era celebre il suo uso creativo del cinema sul palcoscenico, chiara dimostrazione del suo interesse nei confronti del nuovo mezzo espressivo.

Come sempre, anche i più grandi successi teatrali restano sempre un mistero per le generazioni successive (migliore è l'originale, tanto più orrende sono solitamente le riproduzioni filmate). *La rivolta dei pescatori*, l'adattamento di Piscator del potente romanzo di Anna Seghers, ha una presenza bruciante, e poco importa se l'esito finale può risultare disuguale. Le circostanze contribuirono certamente alla natura frammentaria del film. Fu realizzato nell'Unione Sovietica, come in seguito *Der Kampf* di Gustav von Wangenheim, *Professor Mamlock* di Herbert Rappaport e altri film, a rispecchiare il moto contrario dei registi sovietici, da Pudovkin in poi, che lavorarono in Germania soprattutto sotto l'egida della Mezrabpom, la società che aveva già prodotto il film di Piscator nel 1931. Nel 1933 il suo impegno lavorativo si trasformò per ovvie ragioni in esilio politico. Fu un uomo dalle molte fatiche: da Hitler, poi nel 1936 da Stalin (a dispetto o a causa del fatto che "in tutto il suo lavoro la Rivoluzione russa era un fattore decisivo", come scrisse John Willett), e nel 1951 dall'America di McCarthy.

*La rivolta dei pescatori* è legato a Eizenštejn sia per lo stile scarno che per la ferocia delle immagini, a partire dalle inquadrature che ricordano il finale di *Sciopero* dove la violenza con cui vengono maneggiati i pesci allude direttamente al trattamento dei lavoratori usurpati. Seguono i fondamentali sulla natura del capitalismo e la sua economia, come in ogni



Vosstaniye Rybakov

agitprop che si rispetti, con una particolare insistenza sull'orrore del nazional-socialismo ("socialismo in cui tutti i pesci, compresi gli squali, hanno gli stessi diritti"). Le scene di folla e la loro coralità evidenziata dalla regia sono un'indicazione diretta dello stile dell'uomo che, secondo uno storico del teatro, rappresentava "il più audace progresso compiuto dal teatro tedesco nel XX secolo". Il film è insieme convincente e carente, dato che l'unidimensionalità dell'approccio di Piscator – una certa piattezza in tutto ciò che è "solo" individuale, la mancanza di una reale concatenazione tra gli episodi – è probabilmente molto più pronunciata che nelle sue opere teatrali. Per citare le parole di una dichiarazione programmatica di Piscator ("la didattica prende il posto della sensualità e la realtà documentaria quello della fantasia"), di fatto qui sono la tendenza didattica e la satira a prendere il sopravvento.

Dobbiamo essere grati per questa piccola prova materiale di una lunga carriera con tante svolte sorprendenti, compreso un Seminario a New York negli anni Quaranta che vide anche la partecipazione di Marlon Brando e di Tennessee Williams... Peter von Bagh

*Erwin Piscator's 'Volksbühne' and 'Piscatorbühne' (1893-1966) were the center of left-wing theater activity along with Brecht. As many of the great theater names of the early 20th century either left films (Reinhardt, Antoine) or made them (Mejerchol'd, whose two films are lost), we can be happy that this theater legend (whose output included plenty of Gorky, Schiller's Robbers, Hasek's Schwejk, and much later an internationally renowned War and Peace) also left a film - especially as he was famous for his creative use of film on stage, proof positive of his interest in the new medium.*

*As always, even the greatest theatrical achievements remain a mystery for later generations (the better the original, the more horrible the filmed reproductions usually are). Aufstand der Fischer, Piscator's adaptation of Anna Seghers' strong novel, has a burning presence, regardless of its ultimate achievement which might be uneven. The circumstances surely contributed to the fragmentary nature of the film. It was made in the Soviet Union,*

*as later Gustav von Wangenheim's Der Kampf and Herbert Rappaport's Professor Mamlock and other films would be, a symmetrical reversal of the Soviet directors, from Pudovkin onwards, who worked in Germany, especially under the aegis of Mežrabpom, the company that had already originated the production of Piscator's film in 1931. In 1933 his working engagement was transformed for obvious reasons into political exile. He was a man of many escapes: from Hitler, then from Stalin in 1936 (in spite of or because of the "Russian Revolution being a decisive factor in all his work", as John Willett put it), then from McCarthy's America in 1951.*

*The imagery of Revolt of the Fishermen is related to Eisenštejn both in its naked style and in the savagery of its images, starting with shots reminiscent of the ending of Strike, with the violent handling of fish and direct address that points out that this is exactly like the usurped workers. Basics on the nature of capitalism and its economics follow, as they should in good agitprop, with special poignancy about the horror of national socialism ("socialism where all the fish, including sharks, have the same rights"). The crowd scenes and their chorus-like direction is a direct sign of the style of the man who, according to one theater historian, represented "the boldest advance made by the German stage during the 20th century". It's both satisfactory and wanting, as the one-dimensionality of Piscator's approach - a certain flatness in everything that is "only" individual, the episodes don't really lead to each other - is probably much more pronounced than in his theater. As in the words that Piscator once stated programmatically ("sensuality replaced by didacticism and fantasy by documentary reality"), it's really didacticism and satire that have the upper hand.*

*Let's be grateful for this little piece of evidence of a long career with so many surprising turns, including a Workshop in New York in the 1940s with people like Marlon Brando and Tennessee Williams participating...*

*Peter von Bagh*

## THE PRESIDENT VANISHES

Stati Uniti, 1934 Regia: William Wellman

■ Sog.: da un romanzo di Rex Stout; Scen.: Ben Hecht, Charles MacArthur, Lynn Starling, Carey Wilson, Cedric Worth, Lynn Starling; F.: Barney McGill; Mo.: Hanson T. Fritch; Mu.: Edward B. Powell, Hugo Riesenfeld, Clifford Vaughan; Int.: Edward Arnold (Wardell) Arthur Byron (Presidente Stanley Craig), Paul Kelly (Chick Moffat), Peggy Conklin (Alma Cronin), Andy Devine (Val Orcott), Janet Beecher (Sig.ra Craig), Osgood Perkins (Harris Brownell), Sidney Blackmer (D.L. Voorman), Edwar Ellis (Lincoln Lee), Irene Franklin (Sig.ra Orcott), Charley Grapewin (Richard Norton), Rosalind Russell (Sally Voorman), Robert McWade (Vice Presidente Molleson), DeWitt Jennings (Cullen), Walter Kingsford (Drew); Prod.: Paramount Pictures, Walter Wanger Productions; Pri. pro.: 17 novembre 1934 ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

In *The President Vanishes*, come ha osservato il critico Charles Wolfe, gli sguardi in campo del magnate dei media e dei suoi annunciatori quando proclamano "Salvate l'onore del nostro Paese" evocano la narrazione fattuale e autorevole dei documentari dell'epoca. Nella scena finale del film, quando il presidente trionfa sui suoi oppositori, il suo sguardo è rivolto alla macchina da presa mentre spiega: "Non vi chiedo una risposta perché la conosco. Io credo nel popolo americano". Questo modo così sorprendente di rivolgersi al pubblico si addiceva a un film dai contenuti provocatori.

Ma naturalmente fu soprattutto la tematica di *The President Vanishes* a diventare oggetto di discussione, perché, in parte grazie allo sceneggiatore scelto da Wanger, Carey Wilson, il film era praticamente un remake di *Gabriel over the White House*. Come il film di La Cava, anche questo osava mostrare quanto il presidente e il Congresso convivessero con politici corrotti, i cui voti favorevoli alla guerra erano stati comprati dall'industria bellica. La minaccia dei Bonus Marchers in *Gabriel over the White House* si trasforma in *The President Vanishes* nelle Brown Shirts che fomentano la violenza nelle strade.

La differenza principale tra *The President Vanishes* e *Gabriel over the White House* riguarda la figura del presidente. Diversa-

mente da Hammond, che scioglieva esplicitamente il Congresso e si trasformava in un dittatore, questo presidente ricorre a un sotterfugio per distogliere l'attenzione del Paese dal grido di guerra europeo. Diversamente da Hammond, che agisce da solo traendo ispirazione da forze invisibili, il presidente Stanley, interpretato dal paternalistico Byron, escogita il suo piano durante una partita di poker con la moglie (che gli suggerisce di giocare "un'altra mano"). (...)

Come osservò William Troy su "The Nation", il film adotta due pesi e due misure: i fautori della linea dura, i manipolatori delle masse, rappresentano una minaccia mentre il presidente pacifista è un eroe, anche se non risponde mai ai problemi della disoccupazione e del deficit che i guerrafondai tentano di risolvere. (...)

C'erano anche altre implicazioni, più dirette. La seconda scena alludeva, molto meno velatamente di qualsiasi film realizzato fino ad allora, al fatto che l'economia capitalistica americana dipendeva dalla guerra.

Matthew Bernstein, *Walter Wanger*, Hollywood Independent, University of Minnesota Press, 2000

*In The President Vanishes, as critic Charles Wolfe has pointed out, the looks at the camera by the media magnate and his broadcasters as they proclaim "Save Our Country's Honor" evoke the factual, authoritative, narrated documentary of the era. When the president triumphs over his opponents in the film's final scene, he looks directly at the camera and explains: "I don't ask your answer because I know it. I have faith in the American people." Such a startling confrontation of the audience was fitting in a film with provocative content.*

*But of course it was the content of The President Vanishes which provoked the greatest discussion, for, thanks in part to Wanger's choice of screenwriter Wilson, it was a virtual remake of the outrageous Gabriel over the White House. Like that first film, this one presumed to show how the president and Congress work and live with corrupt politicians whose pro-war votes are bought by industry leaders. The threat of Gabriel over the White House's Bonus Marchers becomes The President Vanishes vigilante Brown Shirts who fo-*

*ment violence on city street.*

*The most crucial difference between The President Vanishes and Gabriel over the White House involved the former's conception of the president. Unlike President Hammond who openly dismisses Congress and becomes a dictator, this president uses subterfuge to distract the Country's attention from the European war cry. Unlike the isolated President Hammond who gets his inspiration from unseen forces, President Stanley, portrayed by the paternalistic Byron, adopts his plan during a domestic poker game with his wife (who suggests he play "another hand"). (...)*

*As The Nation's William Troy pointed out, the film upheld a double standard: hawkish mob manipulators are a menace while the pacifist President is a hero, even though he never responds to the problems of unemployment and trade deficits which the warmongers seek to solve. (...)*

*Other implications were less subtle. The second scene implied, more forcefully than any film up that time, that America's capitalist economy depended on war.*

Matthew Bernstein, *Walter Wanger*, Hollywood Independent, University of Minnesota Press, 2000

## LA VIE EST À NOUS

Francia, 1936 Regia: Jean Renoir, Jacques Becker, Jacques-Bernard Brunius, Henri Cartier-Bresson, Jean-Paul Le Chanois, Maurice Lime, Pierre Unik, André Zwoboda, Paul Vaillant-Couturier, Marc Maurette, Maurice Lime

■ T. it.: *La vita è nostra*; Sog., Scen: Jean-Paul Le Chanois, Jean Renoir, Pierre Unik; F.: Henri Alekan, Jean-Paul Alphen, Jean-Serge Bourgoïn, Alain Douarinou, Jean Isnard, Louis Page, Claude Renoir; Mo.: Jacques-Bernard Brunius, Marguerite Renoir; Mu.: Hanns Eisler; Su.: Marcel Tesseire; Int.: Jean Dasté (l'insegnante), Jacques-Bernard Brunius (il presidente del consiglio d'amministrazione), Pierre Unik (il segretario di Cachin), Max Dalban (Brochard), Fabien Loris (un lavoratore), Teddy Michaux (un fascista), Charles Blavette (Tonin), Émile Drain (Gustave Bertin), Jean Renoir (il padrone del bistrot), Sylvain Itkine (il contabile), Roger Blin (un operaio metallurgico), Georges Spanelly (il direttore), Fernand Bercher (un segretario), Eddy Debray (l'usciera), Gaston Modot

(il nipote Philippe), Henri Pons (signor Lecoq), Léon Larive (un cliente), Pierre Ferval (secondo cliente), Julien Bertheau (René, l'ingegnere disoccupato), Marcel Lesieur (padrone del garage), Marcel Duhamel (signor Moutet), O'Brady (Mohamed), Tristan Severe (disoccupato), Guy Favières (vecchio disoccupato), Jacques Becker (giovane disoccupato), Jean-Paul Le Chanois (Louis), Charles Charras, Francis Lemarque, Marcel Marceau (cantanti del caffè all'aperto), Simone Guisin (donna del casinò), Madeleine Sologne (un'operaia in fabbrica), Madeleine Dax (una segretaria di seduta), Nadia Sibirskaia (Ninette); Prod.: Parti Communiste Français; Pri. pro.: 7 aprile 1936 ■ 35mm. L.: 1767 m. D.: 64'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC Archives Françaises du Film

La produzione degli anni Trenta di Jean Renoir è forse il risultato più alto ottenuto da un regista in un solo decennio. La bellezza di quel periodo è legata al costante rinnovamento, come se ciascun film stesse creando un nuovo genere, e allo spirito di collaborazione creativa. In questo senso *La Vie est à nous* è un film speciale, proprio per il metodo creativo in perfetta sintonia con i tempi. Ai tempi in cui era legato al Fronte Popolare, Renoir realizzò altri film tipici di quel clima: palesemente in *Le Crime de Monsieur Lange* e, in modo più sottile, *Une Partie de campagne*. Poi la somma gloriosa de *La Marsigliese* e *La Vie est à nous* fece da complemento a questi film realizzando il sogno di una squadra capace di lavorare in perfetta uguaglianza. I tocchi di regia sono in sintonia con il lavoro collettivo felice e ispirato di persone di enorme talento: Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Jacques-Bernard Brunius e Pierre Unik. L'insieme unitario che ne risultò non ha niente a che vedere con l'irrimediabile mancanza di uniformità della maggior parte dei film a episodi che conosciamo.

Il film è molto moderno nel modo in cui mescola documentario e finzione: fatti, brevi storie, una documentazione sulle duecento famiglie più ricche del paese, l'editoriale de "L'Humanité", la documentazione sull'estrema destra ("le Croix de feu") e – non poteva essere altrimenti in un film prodotto dal Partito comunista francese – luoghi comuni politici: grandi foto di Lenin, Stalin, Thälmann e Dimitrov, più gli slogan sulla repubblica sovietica francese. Questo film dalla struttura straordinariamente sfaccettata inizia con un'i-

ronica lezione scolastica sulle bellezze e le ricchezze della Francia, passa a un *Lehrstück* sull'iniqua distribuzione di quelle ricchezze e si conclude con una visione utopistica in cui esse si sono finalmente materializzate nelle mani del loro vero proprietario, il popolo. Gli episodi recitati tendono a essere presentati come *Lehrstücken*, ma sono abbastanza complessi da umanizzare la linea di partito, soprattutto nella bella storia della coppia disoccupata (Julien Bertheau - Nadia Sibirskaja). Questi episodi non scivolano mai nella superficialità (molto comune in film più recenti) presentando le scene di finzione sotto forma di documentario. Tra i due elementi c'è una felice tensione dialettica.

Renoir si considerava "un produttore in senso americano". Anni dopo ebbe l'occasione di incontrare queste creature, in particolare Darryl F. Zanuck, che stimava il regista francese ma commentò – lo leggiamo nell'autobiografia di Renoir – "non è uno di noi". Chi avrebbe potuto dirlo meglio?

Peter von Bagh

*Jean Renoir's Thirties' output might be the highest achievement of any director within one decade. The beauty of the period relates to constant renewal, as if each film would create a new genre, as well as dedication to collective creation. Here La Vie est à nous is a very special film: precisely in its creative method that matches the times absolutely. There were other quintessential Renoir films of the Popular Front period: Le Crime de M. Lange most obviously, Une Partie de campagne in its subtle way, then the glorious summary, La Marseillaise - La Vie est à nous complements them by fulfilling the dream of a team working in full equality. There is a synchrony between directorial touches, and happy, inspired teamwork by enormously talented individuals: Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Jacques Brunius and Pierre Unik. The resulting unity has none of the hopeless unevenness of most episode films we know. The film has a very modern feel in the way that documentary and fiction are blended: facts, short fictions, documentation about the 200 richest families, the editorial in L'Humanité, documentation about fascism (the Croix de feu) and - how else in a film produced by the French Commu-*

*nist Party - political clichés: big photos of Lenin, Stalin, Thälmann and Dimitrov, plus the slogans about the French Soviet republic. The impressively multi-faceted dramaturgy starts with an ironic schoolroom lesson about the glories of France's riches, proceeds to a Lehrstück about the unjust division of those riches, and ends with a utopian vision of those riches that have become real in the hands of their real owners, the people. While the acted episodes tend to be presented as Lehrstücken, they have enough subtlety to give human content to the film's party-lined structures, especially in the remarkable story about an unemployed couple (Julien Bertheau - Nadia Sibirskaja). These episodes never lapse into the superficiality (very common in newer cinema) of presenting fiction scenes as documentary. There is a blessed dialectical suspense among the elements.*

*Renoir regarded himself as "a producer in the American sense". Some years later he had the opportunity to encounter such creatures, especially Darryl F. Zanuck, who appreciated Renoir but stated - this comes from Renoir's autobiography - "he is not one of us". Who could put it better?*  
Peter von Bagh

## KÄMPFER BORSTY

Russia, 1936

Regia: Gustav Von Wangenheim

■ Scen.: Joris Ivens, Alfred Kurella, Gustav von Wangenheim; F.: Bentsion Monastyrsky; Mo.: Teo Otto; Scgf.: Helen van Dongen; Mu.: Hans Hauska; Su.: Konstantin Kowalskij, Alexej Mashistoff, Aleksej Mashistov, Kirill Nikitin; Int.: Lotte Loebinger (Fritz Lemkes), Bruno Schmidtsdorf (Fritz Lemke), Gregor Gog (Peters), Ingeborg Franke (Anna), Alesandr Timontayev, Robert Trösch (Otto), Alexander Granach (Rovelli), Alexander Geirot, Evgenia Mezentseva (Donna), Lyudmila Glazova (Ursula), Ernst Busch (Giudice), Lothar Wolf (Dr. Hillstedt), Nikolai Akimov (Heise), Pawel Pashkoff; Prod.: Jakob Freund; Pri. pro.: 1936 ■ 35mm. L.: 2541 m. D.: 93'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

*Kämpfer Borsty* è un film tanto anomalo quanto importante per la storia (del cinema) degli anni '30: diretto da Gustav

von Wangenheim, grande attore-regista del cinema e del teatro politico di Weimar e militante comunista della prima ora, è uno dei pochissimi film girati in Unione Sovietica da maestranze e attori tedeschi, antinazisti e già in esilio, prima delle grandi purghe e del funesto patto Molotov-Ribbentrop. È un film che agisce su due fronti: dall'esilio sovietico cerca di raccontare, quasi con piglio documentaristico e riuscendo in parte ad evitare la rozza propaganda staliniana, l'altra Germania che si opponeva alla dittatura nazista. L'azione drammatica, alla cui scrittura contribuì anche Joris Ivens, ha un robusto centro radiante – l'incendio del Reichstag e il processo a Georgi Dimitrov – da cui si dirama un'intricata vicenda di resistenza collettiva e un'appassionata presa di coscienza politica individuale. Tra soluzioni estetiche alla Pudvokin – indimenticabile il ruolo di madre proletaria interpretato da Lotte Loebinger – e primi passi verso un vigoroso realismo socialista, *Kämpfer Borsty* è, ex post, il triste frutto di una generazione di artisti-militanti che vennero schiacciati dalla dittatura – quasi tutti i componenti della troupe e del cast subirono persecuzioni spietate – illudendosi ed ingannandosi doppiamente: credendo cioè possibili una resistenza anti-nazista in Germania e un comunismo dal volto umano in URSS. La magnificata vittoria di Dimitrov al processo di Lipsia mascherata con ambiguità irrisolta la sconfitta degli ideali avvenuta nei grandi processi moscoviti del '36-'38.

Federico Rossin

*Kämpfer Borsty is a film that is as anomalous as it is important for the history (of film) of the 1930s: directed by Gustav von Wangenheim, the great film and political theater actor-director of Weimar and one of the very few films shot in the Soviet Union by German specialized workers and actors, anti-Nazi already in exile before the great purges and the fatal Molotov-Ribbentrop Pact. Kämpfer works on two fronts: from the world of Soviet exile it tries to tell the story of the other Germany that opposed the Nazi dictatorship, with an almost documentary quality and partially escaping being crude Stalinist propaganda. The dramatic action, which included writing by Joris Ivens, has*

*a solid, brilliant core – the Reichstag fire and Georgi Dimitrov's trial – that branch out into an intricate story about group resistance and passionate individual political awakening. Between Pudvokin-like aesthetic choices – the unforgettable proletarian mother played by Lotte Loebinger – and the first steps towards a powerful socialist realism, Kämpfer is, ex post, the unhappy fruit of a generation of militant artists squashed by the regime – almost every member of the troupe and cast was persecuted ruthlessly – deceiving themselves twofold: believing anti-Nazi resistance in Germany and a human form of Communism in the USSR were both possible. The glorified victory of Dimitrov at the Leipzig trial masks with unresolved ambiguity the downfall of ideals that would took place with the Moscow trials of '36-'38.*

Federico Rossin

## NATIVE LAND

Stati Uniti, 1942 Regia: Leo Hurwitz

■ Scen.: David Wolff, Leo Hurwitz; F.: Paul Strand; Mo.: Leo Hurwitz; Mu.: Marc Blitzstein; Su.: Ralph Asseev, Bob Stebbins; Int.: Paul Robeson (narratore), Fred Johnson (Fred Hill, fattore), Mary George (Sig.ra Hill), John Rennie (figlio del Sig. Hill), Amelia Romano (lavavetri), Houseley Stevenson (mezzadro bianco), Louis Grant (mezzadro nero), James Hanney (Mack, presidente di unione), Howard da Silva (Jim, informatore), Art Smith (Harry Calyle), Bert Conway, Richard Bishop (spia), Charles Jordan, Vaughn King (Mary) Robert Strauss (Frank Mason, droghiere); Prod.: Frontier Films, Inc. ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato nel 2011 dal negativo originale nitratato / Preserved in 2011 from the original nitrate picture negative. Laboratorio: The Stanford Theatre Film Laboratory, NT Picture and Sound e Audio Mechanics. Con il sostegno di / Preservation funded by The Packard Humanities Institute.

Questa è la terza grande sintesi di sinistra alla vigilia di una rivoluzione mondiale che non venne mai. Il tedesco *Kuhle Wampe* e il francese *La Vie est à nous* (che mescolavano anch'essi documentario ed elementi di finzione) precedettero questo

capolavoro americano. Come questi film, *Native Land* sommava elementi nazionali: era la sintesi della Frontier Films, che ospitava artisti come Herbert Kline, John Howard Lawson e Ben Maddow (destinati a diventare due grandi sceneggiatori), Jay Leyda e Lewis Jacobs (famosi storici del cinema), e i futuri registi Irving Lerner, Elia Kazan e Sidney Meyers. A questi si aggiungevano Paul Strand (uno dei grandi fotografi dell'epoca) e Leo Hurwitz.

La prima di *Native Land* avvenne nel peggiore momento possibile, solo pochi mesi dopo l'entrata degli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale. Nel 1942, quando arrivò sugli schermi, *Native Land* apparve come una scomoda curiosità: un film spietato sulla lotta di classe in un momento in cui la linea politica ufficiale richiedeva un'unità nazionale senza tentennamenti. *Strange Victory* di Hurwitz avrebbe poi mostrato quanto fosse fragile e fittizia questa unità. Possiamo facilmente supporre che due anni prima *Native Land* sarebbe potuto diventare uno spartiacque nella storia del cinema, anche agli occhi del grande pubblico, insieme al quasi contemporaneo *Quarto potere*. *Native Land* era un'avventura: finzione dentro il documentario e viceversa, perfetta padronanza della forma breve all'interno di una storia epica, piccoli momenti in cui nella Storia viene scolpita la fisionomia della razza umana. Erano proprio al centro della Storia, tanto che pensando alle carriere di Hurwitz e Strand possiamo forse rubare il titolo di un film di D.W. Griffith, cambiandolo leggermente: *Heart of the World*, "cuore del mondo".

*Native Land* è un film dal ritmo episodico che mescola razzismo, lotta di classe, gangsterismo nei sindacati, *Lehrstücke* sul capitalismo americano e i brutali elementi quotidiani del razzismo, del fascismo, del gangsterismo contro i lavoratori e del Ku Klux Klan dietro una facciata presentabile. Potrebbe essere un film didattico, un esercizio speculativo, ma non lo è. C'è uno splendido equilibrio tra il dramma raccontato attraverso una sequenza di racconti feroci e realistici (che mettono in scena perlopiù fatti realmente accaduti nel duro mondo del lavoro degli anni Trenta), ci sono parole precise e talvolta eloquenti e forse soprattutto c'è la pura bellezza visiva. Anzi, l'elemento più sconvolgente del film potrebbe esse-

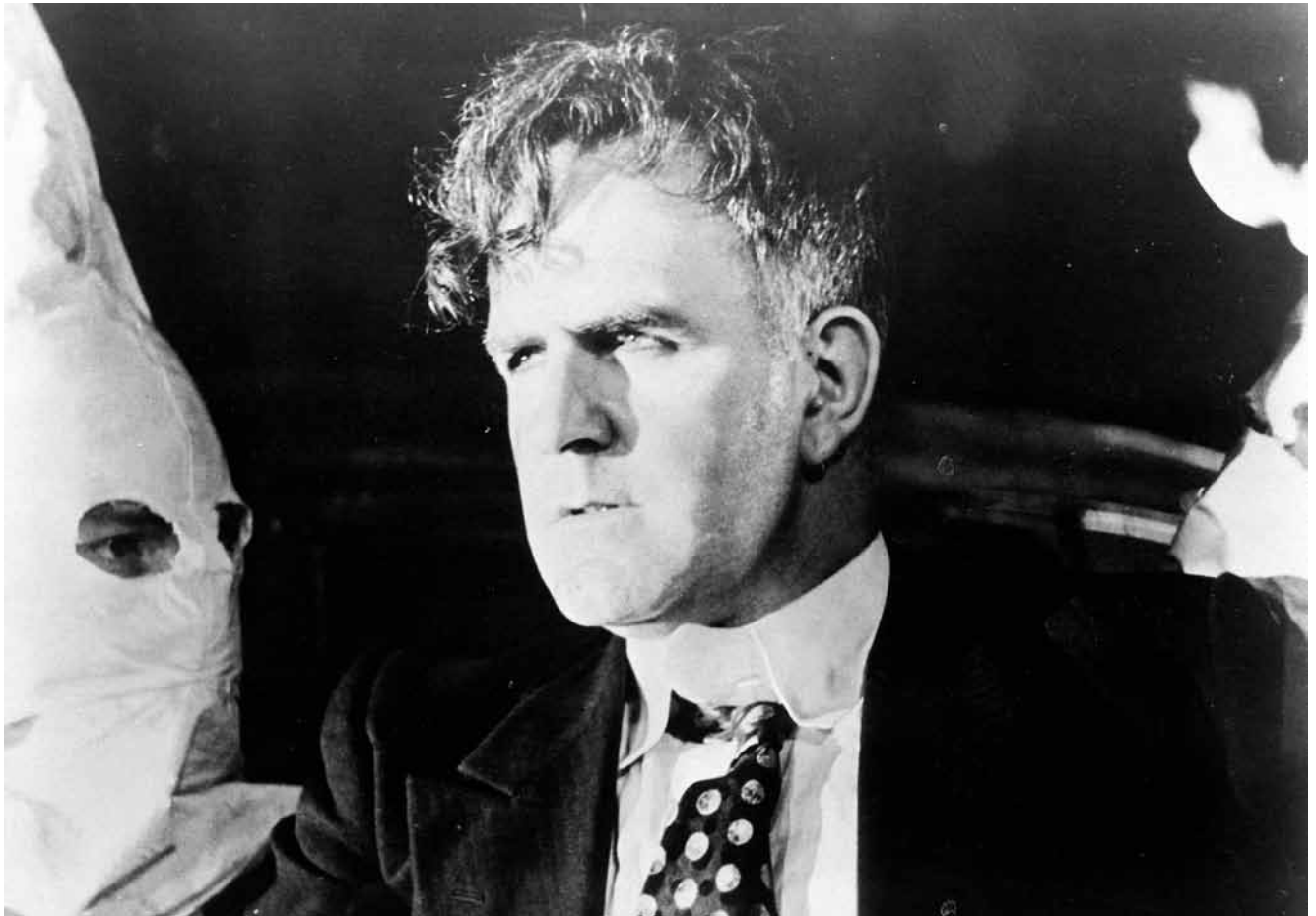
re rappresentato dalle immagini del New England offerte da Strand, che documentano la possente bellezza della natura, i fiumi della Storia e le tensioni della lotta sociale come componente umana e organica di tutto questo. È un film patriottico profondamente sentito, "vitalmente americano come Carl Sandburg", come scrisse un anonimo su "Time" nel 1942.

Non ci sono celebrità in questo film, tranne una: la voce di Paul Robeson, il grande cantante basso-baritono, forza potente nella lotta di classe. La singolare risonanza dell'interpretazione di Robeson contribuisce alla tonalità di fondo di quella che è forse una delle migliori colonne sonore della storia del cinema (e questo ci permette di aggiungere un altro nome glorioso, quello del compositore Marc Blitzstein, uno dei più stretti collaboratori di Orson Welles).

Peter von Bagh

*This is the third great leftist synthesis from the eve of a world revolution that never came. The German Kuhle Wampe and the French La Vie est à nous (both of them also blending documentary and fiction elements) preceded this American masterpiece. Native Land was likewise a sum of national elements: the synthesis of Frontier Films that housed artists like Herbert Kline, John Howard Lawson and Ben Maddow (two great future scenarists), Jay Leyda and Lewis Jacobs (two noted film historians), and future directors Irving Lerner, Elia Kazan and Sidney Meyers. Plus the working team of Paul Strand (one of the great photographers of the time) and Leo Hurwitz.*

*The premiere of Native Land had the worst timing possible: only months after US had entered WWII. When Native Land opened in 1942, it became a tough curiosity: a relentless film about class struggle at a time when official policy required seamless national unity. Just how frail and fictitious this unity really was is aptly shown by Hurwitz' later Strange Victory. We can easily suppose that just two years earlier Native Land could have become a watershed moment in the cinema, even in the eyes of the general public, along with the almost contemporary Citizen Kane. Native Land was an adventure: fiction inside documentary and the other way around, a mastery of the short story*



Native Land

form inside an epic tale, small moments in which the physiognomy of the human face is engraved in History. And they were right in the middle of the history. Thinking of Hurwitz' and Strand's careers, we could perhaps steal one of D.W. Griffith's film titles with a small change: Heart of the World.

It's an episodic film, combining racism, class struggle and the gangster practices of trade unions, "Lehrstücke" about American capitalism, and the brutal everyday elements of racism, fascism, anti-labor gangsterism and the Ku Klux Klan behind its prettified facade. This could easily be a didactic film, a theoretical exercise, but it isn't. There is a wonderful balance between drama told in a string of well-rounded and savage short stories (mostly re-enactments of events that re-

ally took place during the harsh labor realities of the 1930s); precise and sometimes eloquent words; and perhaps above all the sheer beauty of images. In fact, the most shocking element of the film might be Strand's images of New England, documenting the mighty beauty of nature, the rivers of history, and the tensions of social struggle as an organic, human part of all this. It is a deeply felt patriotic film -- as an anonymous writer wrote in *Time* in 1942, "as vitally American as Carl Sandburg".

There are no stars except one: the voice of Paul Robeson, the great bass singer, a powerful force in class struggle. The unique echo of Robeson's interpretation contributes the basic tone for what must be one of the finest soundtracks in film (which gives us a chance to add one glori-

ous name from the credits: the composer Marc Blitzstein, one of Orson Welles' closest associates).

Peter von Bagh

## G.P.U.

Germania, 1942 Regia: Karl Ritter

■ T. alt.: *Ghepeu*; Sog., Scen.: Andrews Engelmann, Felix Lützkendorf, Karl Ritter; F.: Igor Oberberg; Mo.: Conrad von Molo; Scgf.: Johann Massias, Heinrich Weidemann; Mu.: Norbert Schultze, Herbert Windt; Su.: Ernst Otto Hoppe; Int.: Laura Solari (Olga Feodorowna), Will Quadflieg (Peter Aßmuss), Marina von Ditmar (Irina), Andrews Engelmann (Nikolai Bokscha), Karl Haubenreißer (Jakob Frunse), Hans Stiebner (Giudice Istruttore), Maria Bard,

Helene Von Schmithberg (zia Ljuba), Albert Lippert (direttore d'albergo), Lale Andersen (cantante nel caffè), Wladimir Majer (il capo della G.P.U.), Nico Turoff, Theo Shall (sabotatore), Horst Winter, Ivo Veit; Prod.: Karl Ritter; Pri. pro.: 14 agosto 1942 ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung

Questo è il più sinistro dei film, per esecuzione e soggetto, giacché descrive un'organizzazione scellerata dal punto di vista di un'altra, ugualmente spietata. Si crea così un effetto-specchio, una doppia proiezione tipica dei film nazisti (come di quelli sovietici d'epoca staliniana). (Potremmo ricordare che secondo *Ohm Krüger* di Steinhoff furono i britannici a concepire la nobile idea dei campi di concentramento.) Karl Ritter fu definito dallo storico William L. Shirer il gangster tra i registi di prima grandezza, e nelle sue inquadrature c'è una dose sufficiente di vecchia Chicago e di futura estetica kitsch della Guerra Fredda per giustificare questo giudizio.

Goebbels nominò Karl Ritter "Professore" (insieme a Steinhoff e ad Harlan) perché capì che il regista aveva "più di chiunque altro celebrato implacabilmente l'ideologia nazionalsocialista e l'eroismo delle truppe". Per una volta l'onorificenza era appropriata. Già i film degli anni Trenta di Ritter, come *Patrioten* e *Pour le mérite*, sono glacialmente e lucidamente marziali, con tipici tocchi di cultura alta (musica classica, Hölderlin) a condire trame professionalmente competenti e stranamente prive di ogni emozione. *Stukas*, il più famoso degli otto film di Ritter sulla Luftwaffe, li supera tutti per la grottesca retorica sulla guerra e l'aperta celebrazione della morte violenta.

*G.P.U.* – o, come spiegato dal sottotitolo, *Grauen-Panik-Untergang* (orrore-panico-distruzione) – è uno studio sull'anarchia e il caos, uno sguardo sul ventre molle degli eventi mondiali: omicidi irrisolti, assassinii che hanno fatto tremare il mondo e misteriosi sabotaggi. È una sorta di documentario di viaggio, dato che i fatti si svolgono a Riga, Amsterdam, Göteborg, Helsinki, Rotterdam (di cui viene messa in risalto la "liberazione") e naturalmente Mosca, con una generale e abituale mutilazione degli eventi storici.

Goebbels, sempre all'erta, non era sod-

disfatto del film: dopo la pausa imposta dal patto Ribbentrop-Molotov voleva ovviamente qualcosa di diverso dai costosi film anticomunisti finanziati dal regime nazista. I propagandisti dell'UFA distribuirono *G.P.U.* come "un lungometraggio documentaristico strettamente fedele ai fatti", ma non funzionò perché il film ricorda troppo, su una scala più modesta, le mediocri produzioni di Hollywood sulla Chicago dei gangster.

Tornando alla struttura a specchio del film, vi si può intravedere uno strano omaggio al Komintern, allora già vicino allo scioglimento (che avvenne nel 1943), ed è forse questa l'unica impressione di sincerità che il film comunica, costruendosi come autobiografia involontaria di un collega architetto dell'orrore.

Detto questo, c'è molto su cui riflettere, anche a proposito della recitazione: Andrews Engelmann, il misterioso e colto commissario Boksha, era apparso in uno dei primi e decisivi film nazisti, *Flüchtlinge*; ed è particolarmente interessante assistere all'assolo di Lale Andersen, l'immortale interprete che lanciò *Lili Marlene*. Peter von Bagh

*This is the most sinister of films, in execution as well as in subject matter, depicting a horror organisation from the informed angle of another, equally ruthless one. A mirror image is created - a double projection typical of Nazi (as well as many Stalin-era Soviet) films. (We might remember that according to Steinhoff's Ohm Krüger, the noble idea of concentration camps was developed by the British.) Historian William Shirer defined Karl Ritter as the gangster of the top directors, and there is enough of past Chicago and future Cold War kitsch in the images to justify that. Goebbels nominated Karl Ritter as "a Professor" (along with Steinhoff and Harlan) as he felt that the director had "more than anybody else celebrated relentlessly the national-socialist ideology and the heroism of the troops". For once the honor was just. Already Ritter's 1930s films *Patrioten* or *Pour le mérite* are ice cold and vigilantly military, with typical touches of high culture (classical music, Hölderlin) added to a professionally competent texture strangely without one single emotional moment. *Stukas*, the most famous of Ritter's eight Luftwaffe films, tops them*

*all as a grotesque oratorio of war and an open celebration of violent death.*

*G.P.U., or as explained by a subtitle: Grauen-Panik-Untergang (horror - panic - destruction), is a study of anarchy and chaos, a view of the underbelly of world events: unsolved murders, world-shaking assassinations and mysterious sabotage. It's quite a travelogue, with events taking place in Riga, Amsterdam, Göteborg, Helsinki, Rotterdam (one of the highlights being the "liberation of Rotterdam") and of course Moscow, with historical facts mutilated routinely along the way. Goebbels, always in the alert, wasn't happy with the film: after the pause caused by the Ribbentrop pact, he obviously wanted more of the big-budget anti-communist films that the Nazi regime backed. UFA propagandists distributed G.P.U. as "a feature length documentary, strictly limited to facts", but that didn't work, because the film recalls too much, if on a more modest scale, mediocre Hollywood productions about gang-land Chicago.*

*Coming back to the film's mirror structure, it can be seen as a strange homage to the Komintern, then already at the end of its rope in real life (it became extinct in 1943) - this feeling being the only honest thing that comes through, the involuntary autobiography of a fellow architect of horror.*

*That said, there is much to ponder, even about the acting: Andrews Engelmann, the mysterious and cultured mastermind Boksha, had a role in one of the decisive early Nazi films, *Flüchtlinge*; and it is surely interesting to see Lale Andersen, the immortal interpreter of the original *Lili Marlene*, singing a solo.*

*Peter von Bagh*

## NOI VIVI / ADDIO KIRA

Italia, 1942 Regia: Goffredo Alessandrini

■ Sog.: dal romanzo *We the Living* di Ayn Rand; Scen.: Goffredo Alessandrini, Corrado Alvaro, Oreste Biancoli, Anton Giulio Majano; Dial.: Anton Giulio Majano; F.: Giuseppe Carracciolo; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Giorgio Abkhasi, Andrea Belobodoroff; Co.: Rosi Gori; Mu.: Renzo Rossellini; Su.: Piero Cavazzuti, Tullo Parmegiani; Int.: Alida Valli (Kira Argounova), Fosco Giachetti (Andrej Taganov), Rossano



Brazzi (Leo Kovalenski), Emilio Cigoli (Pavel Sjerov), Giovanni Grasso (Tishenko), Annibale Betrone (Vassili Dunaev), Elvira Betrone (Maria Petrovna Dunaev), Sennucio Benelli (Saska), Cesarina Gheraldi (la compagna Sonja), Silvia Manto (Mariska), Gioia Collel (Acia Dunaev), Bianca Doria (Irina Dunaev), Lamberto Picasso (il capo della G.P.U.), Claudia Marti (Lidia Argounova), Evelina Paoli (Galina Petrovna Argounova); Prod.: Franco Magli, Scalera Film ■ 35mm. D: 122' e 109'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Chiede un discorso a parte *Noi vivi / Addio Kira*, un film, così io lo vedo, compatto e affascinante nel suo pletorico romanticismo, nella sua monumentale e stordita dolcezza. Alessandrini non denigra il comunismo, ma le degenerazioni staliniste; condanna gli egoismi e le viltà dei nobili, già condannati dalla storia. Vi si potrebbe

scorgere, volendo, un apologo sulla dittatura e sul primato della democrazia. Francesco Savio, *Ma l'amore no*, Sonzogno, Milano 1975

*A film, in my opinion, that is so dense and fascinating for its excessive romanticism and monumental, cloying sweetness like Noi vivi / Addio Kira deserves to be treated on its own. Alessandrini does not denigrate Communism but Stalinist decline; he criticizes the selfishness and cowardice of the nobility, who were already punished by history. It could be viewed as an apologue about dictatorship and the supremacy of democracy.*

Francesco Savio, *Ma l'amore no*, Sonzogno, Milan 1975

*Noi vivi* era un romanzo che proprio in quei mesi là era uscito in Italia, scritto da Ayn Rand, scrittrice americana di ori-

gine russa. Era un libro che aveva questo sfondo interessantissimo della rivoluzione russa e questi tre personaggi a mia opinione perfetti da un punto di vista cinematografico. Cioè questa ragazza appartenente a una famiglia agiata; il commissario serio e impegnato; e un giovane primo amoroso che era figlio di un ammiraglio. I due maschi così diversi, ma così interessanti comunque, e in mezzo a loro una giovane innamorata di uno per la sua bellezza, per il lato romantico, innamorata dell'altro, cioè del commissario, per la serietà da missionario che aveva nel vivere la sua vita politica. (...) Il film (...) è stato presentato al Festival di Venezia e durava quasi quattro ore, tre ore e cinquanta minuti. Devo dire che molto stranamente, e me ne sono molto compiaciuto, in quelle tre ore e cinquanta minuti non si è alzato nessuno. Ed è stato accolto con frenetici applausi.



Alida Valli e Rossano Brazzi in *Noi vivi / Addio Kira*

*Noi vivi*, è stato diviso dopo. (...) Poi comunque Scalera ha fatto un'edizione che durava un'ora e mezzo, delle tre e cinquanta, soltanto *Noi vivi* si chiamava, e poi tra parentesi c'era scritto *Addio Kira*, come sottotitolo. (...) Ero stato costretto a farlo tutto alla Scalera, anche l'inverno, anche la neve era finta; e Pietroburgo era fatto tutto quanto lì dentro, anche i ponti. Quindi il film ha risentito forse di questo modo di girare. Ma comunque ne è venuto fuori uno stile che ancora non s'era fatto da noi, cioè una descrizione che oggi oserai dire è perfettamente televisiva, perché erano tutti in primo piano.

Goffredo Alessandrini, da Francesco Savio, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979

*The novel We the Living by the Russian-American writer Ayn Rand had just been published in Italy. The book's background of the Russian Revolution was very interesting and the three characters were, in my opinion, perfect for the cinema: the girl who comes from a wealthy family; the serious and politically involved official; and a young man and the girl's first love who was the son of an admiral. The two male figures are so different and yet so interesting, and between them the girl who is in love with one for his good looking and his romantic side, and with the other, the official, for his seriousness in his political life. (...) The film (...) was presented at the Festival of Venice and lasted almost four hours, three hours and fifty minutes. Strangely, I have to say that during those three hours and fifty minutes no one got up, which pleased me greatly. And it was greeted with wild applause. Noi vivi, was divided afterwards. (...) Then Scalera made a version that lasted an hour and a half, of the three hours and fifty minutes, but it was called Noi vivi with Addio Kira in parentheses as a subtitle. (...) I had to do it all at Scalera, even the winter scenes, even the snow was fake; and Saint Petersburg was created there, even the bridges. So the film was probably affected by this way of shooting. But, in any case, the result was a style that had not been experimented before, that is, I would say today, quite near to the television, as everyone was depicted in a close-up.*

Goffredo Alessandrini, in Francesco

Savio, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979

## SONG OF THE PEOPLE

Gran Bretagna, 1945

Regia: Maxwell Munden

■ Scen.: Maxwell Munden; Mo.: Robert Jordan Hill; Mu.: Mischa Spoliansky; Int.: Bill Owen (operaio); Prod.: Maxwell Munden; Pri. pro.: 1945 ■ 35mm. D: 27'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive

Il film esamina l'influenza della gente comune sulla Storia, narrata con musiche e canti: la Rivolta dei contadini, i Livellatori, gli Zappatori, i Luddisti e i Cartisti. Include materiale d'attualità che documenta la marcia su Tower Hill dei lavoratori portuali, lo sciopero dei trasporti di Liverpool nel 1911, lo sciopero delle ferrovie nel 1919 e lo sciopero generale.

*A survey of the influence of the common people on history told through music and song; the Peasant's Revolt, the Levellers, the Diggers, the Luddites and the Chartists.*

*Includes actuality footage of the dockers march on Tower Hill and Liverpool Transport strike of 1911, the 1919 railway strike, and the General Strike.*

## FRÄMMANDE HAMN

Svezia, 1948 Regia: Erik "Hampe" Faustman

■ Scen.: Herbert Grevenius; F.: Carl-Eric Edlund; Mo.: Lennart Wallén; Scgf.: P.A. Lundgren; Mu.: Carl-Olof Anderberg; Int.: Adolf Jahr (Capitano Greger), George Fant (Håkan Eriksson), Stig Järrel, Illona Wieselmann (Mimi), Åke Fridell (Steward); Prod.: AB Sandrew-Produktion ■ 35mm L: 2310 m. D: 84' a 24 f/s. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm ■ Stampato dai negativi originali nel 1978 / Print made from the original picture and sound negatives in 1978

Il film si svolge nel porto polacco di Gdynia, con una barca che deve trasportare carbone in Svezia, un ebreo in fuga

dalla Germania nazista e l'improvviso ordine di portare a Siviglia un carico d'armi destinato a Franco. Siamo alla metà del 1938. L'approccio naturalistico ci offre uno sguardo sulle vite dei lavoratori (intendendo con ciò le classi inferiori dipinte in tutto il loro squallore proletario, in attesa di vederne rivelata la nobiltà interiore). E tuttavia l'impressione che si ricava dal film è quella di un'Europa immaginaria in un tempo immaginario, di un'astrazione. C'è praticamente tutto quello che deve esserci: la tematica della solidarietà associata a *Potëmkin*, gli echi della guerra spagnola e degli orrori nazisti, l'idea cara al cinema sovietico della presa di coscienza e della responsabilità. C'è una notevole mescolanza di elementi: la grossolanità della classe operaia e il "miserabilismo", il melodramma, il romanticismo rivoluzionario, il tutto al servizio della tematica della lotta di classe. Il film è una raccolta di elementi più che un'opera organica: nei momenti peggiori un'accozzaglia, nei momenti migliori una bella previsione di cosa significhi essere un vero europeo in tempo di crisi.

È uno di quei film svedesi d'impossibile collocazione (durante la guerra ci furono film in cui le drammatiche situazioni della Norvegia, dell'Austria o della Finlandia venivano mascherate situandole in paesi inventati), e riflette forse l'angoscia di essere rimasti neutrali e – psicologicamente – di non correre rischi mentre altri soffrivano e sanguinavano.

La sceneggiatura di Herbert Grevenius, che fu anche lo sceneggiatore dei primi film di Bergman, è basata su un dramma intitolato *Unknown Swedish Soldier*; il film fu prodotto da Rune Waldekrantz, che divenne poi un famoso storico del cinema. Era un tema abbastanza caldo da provocare l'esclusione del film da Cannes nel 1949 (come "propaganda comunista"), ma *Främmande hamn* resta – indipendentemente dalle critiche qui espresse – un'opera emozionante con sfumature mistiche, nonostante i molti elementi ovvi e prevedibili. Basti pensare all'*Internazionale* cantata in diverse lingue alla fine del film...

Hampe Faustman (1919-1961) diresse una ventina di film in un periodo relativamente breve, dal 1943 al 1955. La maggior parte di essi è segnata dalle sue convinzioni socialiste, e Faustman resta il

più famoso tra i registi “impegnati” del suo Paese, nonché il padre di talenti più giovani come Bo Widerberg, Stefan Jarl e Lukas Moodysson.

Peter von Bagh

*The events are situated in a Polish harbor called Gdynia, with a boat that is supposed to take coal to Sweden. With a Jewish refugee from Nazi Germany at hand and a sudden order to leave to Sevilla loaded with arms for Franco, we are in the middle of 1938. The approach is naturalistic: a view of ordinary working lives (meaning lower classes depicted in all their proletarian squalor, with the expectation that inner nobility will be revealed).*

*Yet the film feels like a view of an imaginary Europe in an imaginary time - an abstraction. Pretty much everything is there almost dutifully: a solidarity theme associated with Potemkin, echoes of the Spanish war and the horrors of Nazi re-*

*gime, the Soviet cinema's favorite theme of emerging consciousness and responsibility. The elements are quite a mix: a crass working class and “miserabilism”, melodrama, revolutionary romanticism - all this in the service of the theme of class struggle. The film is a collection of elements rather than an organic work: at worst a mess, at best a beautiful anticipation of what it means to be a real European in a time of crisis.*

*It is one of those unlocatable Swedish films (during the war there were films where the dramatic situations of Norway or Austria or Finland were masked by invented Countries), reflecting perhaps the angst of having remained neutral and - psychologically - played it safe when others suffered and bled.*

*The script by Herbert Grevenius, writer of several early Bergman films, is based on a play called Unknown Swedish soldier; it was produced by Rune Waldecrantz,*

*later a noted film historian. It was a hot enough subject to have been excluded from Cannes in 1949 (as “communist propaganda”), and remains - whatever critical remarks I have made here - an impressive film with some mystical touches in spite of the many expected and obvious elements. Just experience the final “Internationale” sung in several languages... Hampe Faustman (1919-1961) directed some 20 films during a relatively short time, from 1943 till 1955. Most of them bore the stamp of his socialist convictions, and he remains the best known of the Country's “engaged” directors, the forefather of later talents like Bo Widerberg or Stefan Jarl or Lukas Moodysson.*  
Peter von Bagh

## A LATERE

### CINEMA KOMUNISTO

Serbia, 2010 Regia: Mila Turajlic

■ Sog., Scen.: Mila Turajlic; F.: Goran Kovacevic; Mo.: Aleksandra Milovanovic; Mu.: Nemanja Mosurovic; Su.: Aleksandar Protic, Ivan Uzelac, Zeljko Djordjevic; Prod.: Dribbling Pictures ■ DigiBeta. D.: 100'. Col. Versione serba con sottotitoli inglesi / Serbian version with English subtitles ■ Da: Dribbling Pictures

Dei set cinematografici in rovina possono rivelarci qualcosa sul crollo della scenografia in cui vivevamo? Quanti livelli di comprensione contengono le storie mai raccontate di coloro che lavorarono nel cinema negli anni di Tito? La storia dell'ascesa e della caduta della cinematografia jugoslava può contribuire a spiegare l'edificazione e il crollo della Jugoslavia? *Cinema Komunisto* ci accompagna in un viaggio tra le rovine dell'industria cinematografica di Tito esplorando l'ascesa e la caduta dell'illusione cinematografica chiamata Jugoslavia. Grazie a rari filmati provenienti da decine di film jugoslavi, da inediti materiali d'archivio e dalle

proiezioni private di Tito, il documentario ricrea la costruzione narrativa di un Paese attraverso le storie raccontate sullo schermo e quelle nascoste dietro di esso. Celebrità come Richard Burton, Sofia Loren e Orson Welles aggiunsero un tocco di fascino internazionale alle ambizioni cinematografiche nazionali con le loro apparizioni in super-produzioni finanziate dallo Stato. Il proiezionista personale di Tito (che gli proiettò una pellicola a sera per trent'anni), il suo regista preferito, l'attore più famoso di pellicole partigiane e il direttore degli studi cinematografici, con i suoi rapporti con la polizia segreta, ci raccontano il modo in cui fu costruita sullo schermo la storia della Jugoslavia. Note di produzione

*Can the collapsing film sets reveal something about the collapse of the scenography we were living in? How many layers of understanding are contained in the untold stories of those working on films during the Tito's time? Can the story of the rise and fall of Yugoslav cinematography help explain the unity and breakup of Yugo-*

*slavia? Cinema Komunisto takes us on a journey through the crumbling remains of Tito's film industry exploring the rise and fall of the cinematic illusion called Yugoslav. Using rare footage from dozens of forgotten Yugoslav films, as well as never-seen-before archive from film sets and Tito's private screenings, the documentary recreates the narrative of a Country, the stories told on screen and the ones hidden behind it. Stars such as Richard Burton, Sofia Loren and Orson Welles add a touch of glamour to the national effort, appearing in super-productions financed by the State. Tito's personal projectionist who showed him films every night for 30 years, his favourite film director, the most famous actor of partisan films, and the boss of the central film studios with secret police links - all tell how the history of Yugoslavia was constructed on the screen.*  
Production notes





# ALICE GUY: OMAGGIO A UNA PIONIERA DEL CINEMA

*Alice Guy Tribute to a Movie Pioneer*

Figura autenticamente transnazionale, la pioniera Alice Guy fu all'avanguardia nei cambiamenti tecnologici, industriali e culturali che nel XX secolo definirono il cinema come una nuova forma di intrattenimento di massa. La sua lunga e straordinaria carriera va dal cinema delle attrazioni, dei film da un rullo, dei nickelodeon ai lungometraggi e allo sviluppo del cinema narrativo nella seconda metà degli anni Dieci. Alice Guy non fu solo la prima donna regista ma si occupò anche della scrittura, della produzione, della supervisione e della distribuzione. A oggi è l'unica donna ad aver fondato e gestito una casa di produzione cinematografica, la Solax, con sede prima a Flushing, N.Y., e poi a Fort Lee, New Jersey (dal 1910 al 1914). Nel 1894, quando Léon Gaumont assunse la giovane Alice Guy come sua segretaria in una ditta di apparecchi fotografici, probabilmente nessuno dei due avrebbe mai immaginato che Alice sarebbe stata al suo fianco quando Léon decise di acquistare quella società e di fondare una propria attività. Alice Guy fu indispensabile al successo della Gaumont, dove non si limitò a lavorare come segretaria personale di Léon ma si occupò della gestione amministrativa, di scrivere le sceneggiature, supervisionare e dirigere gli attori nelle prime prove di scene parlate con il *chronophone*, un dispositivo di sincronizzazione che permetteva di collegare una macchina da presa a un fonografo (1902-1906).

Per undici anni contribuì come direttrice di produzione a creare uno "stile" Gaumont istruendo vari colleghi maschi, tra i quali il celebre regista Louis Feuillade. Un'impresa straordinaria per una donna della sua epoca! Forse il coronamento dell'attività francese di Alice Guy fu dirigere una rappresentazione della Passione di Cristo, *La Vie du Christ* (Gaumont, 1906), film di precoce lunghezza e di cospicuo investimento che sfruttò una nuova direzione dell'industria nella quale il cinema finì per trovare la propria vocazione di forma d'arte caratterizzata da un concreto valore di mercato, con potenzialità commerciali e didattiche.

A rendere ancor più emozionante la vita di Alice Guy contribuì, nel 1907, il suo trasferimento negli Stati Uniti, nuovo capitolo di una storia già avventurosa. Dal 1910 al 1914 la giovane sposa gestì la società di produzione Solax, della quale era proprietaria insieme al marito Herbert Blaché. Formatasi professionalmente in Francia, Alice Guy si trovò a gestire la Solax durante il periodo di transizione del cinema che vide le attrazioni, le esibizioni e gli spettacoli del *café-chantant* europeo, dei nickelodeon americani e dei varietà integrarsi progressivamente con modalità narrative, mentre il cinema attingeva a varie forme artistiche dell'Ottocento come

*A truly transnational figure, pioneer Alice Guy was at the forefront of international, technological, industrial, and cultural changes that defined the cinema as a new popular form of mass-media entertainment in the twentieth-century. Her long impressive career comprises the novelty period through to the single-reel film and the nickelodeon era – to the multi-reel feature and photoplay of the mid to late teens. Not only was Guy the first woman to direct films, she also wrote, produced, supervised, and distributed films. To this day, she is the only woman to have owned and operated her own studio plant, Solax, first located in Flushing, N.Y., and then in Fort Lee, New Jersey (1910 to 1914).*

*In 1894 when Leon Gaumont hired a young Alice Guy to work as his secretary at a still-photography company, he likely never imagined (nor she) that Guy would be at his side when he decided to purchase that business and establish a firm of his own. Guy was indispensable to the success of Gaumont, fulfilling a variety of roles from personal secretary, to managing the business, to directing and writing scenarios, to overseeing and directing performers for Gaumont's chronophone synchronized sound system (1902-1906). For eleven years, as head of production she helped create a Gaumont "house style" by training a number of her male colleagues, including the renowned director, Louis Feuillade. A remarkable achievement for a woman of her time! Perhaps Guy's crowning French glory was having directed the biblical passion play, *La Vie du Christ* (Gaumont, 1906), one of the earliest films of increased length and high production values that harnessed a new direction in the industry in which cinema found its vocation as an art form of serious commercial value, marketability, and didacticism.*

*If Guy's life was not already exciting enough, then leaving France in 1907 to immigrate to the United States was simply the next chapter of her already adventurous story. From 1910 to 1914, the newly married Alice Guy Blaché managed her own production company Solax, in which she was part-owner with her new husband Herbert. Building on her professional experience in France, Guy managed the Solax studio during the cinema's international period of transition which saw cinematic attractions, exhibitionism and performance acts of the European *café-chantant*, American dime theaters, nickelodeons, and vaudeville stage being gradually integrated with narrative modes of storytelling, as the cinema drew on a range of intermedial nineteenth-century artistic forms, among them literary novels, theatrical plays, painting, and*





Alice Guy mentre gira una fonoscena © Collection Musée Gaumont

i romanzi, le opere teatrali, la pittura e la pantomima. Seguendo il modello francese, Alice Guy impiegò una compagnia stabile di attori, artigiani e tecnici e insegnò a una squadra diversificata di *metteurs en scène* a dirigere film di vario genere, spaziando dal western alla commedia, dal dramma al melodramma, fino ai gialli e ai polizieschi. Il particolarissimo tocco di Alice Guy era la sua singolare abilità nel combinare le situazioni comiche e nel presentare punti di vista spesso controversi e conservatori sulla sessualità e i ruoli di genere ma esprimendoli per mezzo del travestimento e del rovesciamento dei ruoli.

Nell'agosto del 1913, con la fondazione della Blaché Features, una società formata da Herbert Blaché e Alice Guy Blaché nel ruolo di "vice presidente", la Solax fu gradualmente assorbita dalla nuova ditta e un anno dopo cessò la produzione. Se la liquidazione della Solax fu probabilmente dovuta a problemi di distribuzione derivanti dal *trust* della Motion Picture Patent Company che monopolizzava il mercato statunitense attraverso l'integrazione verticale e orizzontale, simili difficoltà continuarono ad affliggere i Blaché malgrado il tentativo di Herbert di fondare una propria casa di distribuzione. L'aumento dei costi e degli investimenti imposto dai lungometraggi aveva cambiato significativamente le regole della produzione cinematografica internazionale. Per assicurarsi la sopravvivenza economica, i Blaché si ritrovarono costretti a lavorare sotto contratto. Dal 1914 al 1919 Alice Guy diresse diversi film per altre compagnie,

*pantomime. Following the French model, Guy employed a steady cast of players, artisans and technicians and trained a diversified team of metteur-en-scene to direct a wide range of genres, from westerns to comedy, from drama to melodrama – to mystery and detective stories. Guy's special touch of course, was her unique ability to combine comedic situations and to present often controversial and conservative points of view regarding traditional gender roles and sexuality as expressed in the form of character cross-dressing and role reversal.*

*In August of 1913, with the establishment of Blaché Features, a new company formed by Herbert Blaché with Alice Guy Blaché listed as "vice president," Solax was gradually absorbed into the new company and ceased production one year later. While Solax's demise was likely due to ongoing distribution problem resulting from the Motion Picture Patent Company Trust and its dominance over the U.S. market through vertical and horizontal integration, distribution problems continued to plague the Blaché's despite Herbert's effort to form his own distribution branch. The increased cost and investment required of feature filmmaking had significantly shifted the terms of international film production. Faced with the economic reality of survival, both Blaché's found themselves becoming independent directors. From 1914 to 1919, Guy directed a number of features for other companies, most notably, The Lure (1914), a lost film based on the theatri-*

tra i quali si segnala in particolare *The Lure* (1914), un film perduto basato sull'omonima opera teatrale e incentrato sulla tematica controversa e intrigante della tratta delle bianche. Il passaggio alla regia sotto contratto offrì ad Alice Guy la possibilità di rimanere legata all'industria cinematografica che aveva contribuito a creare, ma la privò della libertà d'espressione e del controllo di cui aveva goduto dirigendo uno studio. La fine del matrimonio con Herbert e della loro lunga collaborazione professionale parve sancire ulteriormente il fatale distacco di Alice Guy dal cinema. *Tarnished Reputations of a Soul Adrift* (Perret Pictures, 1920), scritto dal connazionale Léonce Perret, fu il suo ultimo film.

Kim Tomadjoglou

*cal play of the same name and dealing with the controversial but then-intriguing topic of white slavery. While the move to independent direction offered Guy an opportunity to remain attached to the film industry she helped to create, it also denied her the freedom of expression and control she once reveled in as a studio head. Finally, the end of her marriage to Herbert and the dissolution of their long-term partnership seemed to further seal the fate of Guy's unfortunate departure from the cinema. Tarnished Reputations of a Soul Adrift (Perret Pictures, 1920), written by fellow French national Leonce Perret was her last film.*

Kim Tomadjoglou

## **PROGRAMMA 1: LA SIEURIN FRENCH COLLECTION DEI PRIMI FILM GAUMONT 1899-1900 PROGRAMME 1: THE SIEURIN FRENCH COLLECTION OF EARLY GAUMONT FILMS 1899-1900)**

Emil Sieurin (1877-1962), pioniere del cinema svedese, girò alcuni dei primi film svedesi già nel 1901. Agli inizi del Novecento lavorò inoltre come ingegnere nella compagnia Högansbolaget, nel Sud della Svezia. I film di Sieurin documentano il lavoro nella fabbrica di ceramiche in cui era impiegato e attrazioni locali come parchi di divertimento, spettacoli musicali, ecc. Il rullo francese di Sieurin consiste di diciannove cortometraggi Gaumont da lui acquistati durante un viaggio in Francia; il rullo fu poi proiettato in Svezia con il titolo *Sieurins franska bilder*, che significa letteralmente "immagini francesi di Sieurin".

Nel 1985 le Archival Film Collections dello Swedish Film Institute hanno duplicato l'originale nitrato positivo (che non si è preservato) ed è stato stampato un internegativo colore. Nel 2008 è stata prodotta una nuova copia da questo negativo di conservazione e per ciascun film sono state inserite nuove didascalie in bianco e nero (il nitrato originale era privo di didascalie).

I film sono stati identificati in collaborazione con gli archivi Gaumont Pathé di Parigi, anche se il film della danza serpentina non è stato identificato con sicurezza.

Jon Wengström, Curatore delle Archival Film Collections, The Swedish Film Institute

Il rullo "Quadri francesi di Sieurin" consiste in una varietà di generi rappresentativi della prima produzione Gaumont e comprende opere precedentemente attribuite ad Alice Guy. *La Fée aux choux* [*The Cabbage Fairy*] (1900), breve film composto da un'unica inquadratura e interpretato da un'unica attrice, Yvonne Mugnier-Serand, amica e segretaria di Alice Guy, che nei panni di una fata estrae neonati da un campo di cavoli, era stato inizialmente considerato il primo film di Alice Guy. La recente ricerca di Maurice Gianati ha rivelato che Guy diresse il suo primo film nel 1902 (*Sage-femme de première classe*, composto da due inquadrature) e che in precedenza aveva forse scritto delle sceneggiature.

*Emil Sieurin (1877-1962), a pioneering figure in Swedish cinema, shot some of the earliest Swedish films in 1901. He was also an engineer, working at the company Högansbolaget in the south of Sweden at the turn of last century. Sieurin's films document the work at the factory where he was employed (where they manufactured ceramics), and other local attractions such as playgrounds, music events, etc. The Sieurin French reel of 19 short Gaumont films was a reel of films that he acquired while traveling to France; the reel was subsequently screened in Sweden and known under the title Sieurins franska bilder, which literally means "Sieurin's French pictures".*

*In 1985, Archival Film Collections of the Swedish Film Institute duplicated the original nitrate positive reel (which no longer survives) and a colour inter-negative was made. In 2008, a new print was made from this preservation negative, and new black-and-white titles (the original nitrate lacked titles) were inserted for each separate film.*

*The films have been identified in collaboration with the Gaumont Pathé Archives (Paris), though the Danse serpentine film could not be exactly identified.*

Jon Wengström, Curator of Archival Film Collections, The Swedish Film Institute

*The "Sieurin French pictures" reel consists of a wide range of genres representative of the early Gaumont production and includes works previously attributed to Guy. The single shot La Fée aux choux [The Cabbage Fairy] (1900) which features Guy's secretary and friend, Yvonne Mugnier-Serand, as a fairy pulling babies from a cabbage patch was previously considered Guy's first film. Recent research by Maurice Gianati has revealed she directed her first film in 1902 (the two-shot Sage-femme de première classe) and before that possibly provided scenarios.*

**PARTE 1: THE SIEURIN COLLECTION.**  
**ARCHIVAL FILM COLLECTIONS OF THE SWEDISH FILM INSTITUTE, STOCKHOLM.**  
I film sono disposti in un unico rullo 35mm. Colore; (392 metri) Durata: 19' a 18 f/s.

**PART 1: THE SIEURIN COLLECTION.**  
**ARCHIVAL FILM COLLECTIONS OF THE SWEDISH FILM INSTITUTE, STOCKHOLM.**  
*Films are in order on one 35mm reel. Color ; (392 meters) Duration : 19' at 18 f/s.*

**ENTRÉE ET SORTIE  
DE LA MINE**

Francia, 1899  
■ Prod.: Gaumont

**PARIS: EXPOSITION  
UNIVERSELLE -  
PANORAMA DE LA SEINE**

Francia, 1900  
■ Prod.: Gaumont

**DANSE DES SAISONS:  
L'HIVER,  
DANSE DE LA NEIGE**

Francia, 1900  
■ T. alt.: *Dance of the Seasons: Winter, Snow*  
*Dance*; Prod.: Gaumont

**AU CABARET**

Francia, 1899  
■ T. alt.: *At the Club*; Prod.: Gaumont

**PARIS: EXPOSITION  
UNIVERSELLE**

Francia, 1900  
■ Prod.: Gaumont

**CHEZ  
LE MARÉCHAL-FERRANT**

Francia, 1899  
■ T. alt.: *At the Blacksmith's*; Prod.: Gaumont

**AVENUE DE L'OPÉRA**

Francia, 1900  
■ Prod.: Gaumont

**LA BONNE ABSINTHE**

Francia, 1899  
■ T. alt.: *The Good Absinthe*; Prod.: Gaumont

**L'AVEUGLE FIN DE SIÈCLE**

Francia, 1898 Regia: G. Breteau  
■ T. alt.: *The Turn-of-the-century Blind Man*;  
Prod.: Gaumont

**PANORAMA CIRCULAIRE  
SUR LE PONT D'IENA**

Francia, 1900  
■ Prod.: Gaumont

**CHAPELLERIE  
ET CHARCUTERIE  
MÉCANIQUES**

Francia, 1900  
■ T. alt.: *Mechanical Hat-and-Sausage-maker*;  
Prod.: Gaumont

**LA FÉE AUX CHOUX**

Francia, 1900  
■ T. alt.: *The Cabbage Fairy*; Prod.: Gaumont

**PÉDILUVE**

Francia, 1899  
■ Prod.: Gaumont

**LA CONCIERGE**

Francia, 1900  
■ T. alt.: *The Concierge*; Prod.: Gaumont

**CHEZ LE PHOTOGRAPHE**

Francia, 1900 Regia: Henri Vallouy (?)  
■ T. alt.: *At the Photographer's*; Prod.: Gaumont

**EXPO 1900: LE VIEUX  
PARIS**

Francia, 1900  
■ Prod.: Gaumont

**CHARGE À LA BAÏONETTE  
D'UN RÉGIMENT DE LIGNE**

Francia, 1899  
■ Prod.: Gaumont

**DANS LES MINES: ENTRÉE  
DES BENNES DANS LA  
MINE**

Francia, 1899  
■ Prod.: Gaumont

**DANSE SERPENTINE**

Francia, 1900  
■ Prod.: Gaumont



## PARTE 2: EROI ED EROINE INFANTILI PART 2: CHILD HEROES AND HEROINES

I bambini, già presenti nei primi brevi film di Alice Guy per la Gaumont, riapparvero anni dopo come protagonisti principali nei film di un rullo e in quelli più lunghi della Solax. Come importanti intermediari tra due o più controparti adulte, i bambini svolgevano un preciso ruolo nello scioglimento del conflitto e della tensione narrativi. Gli eroi e le eroine infantili erano agenti attivi e legittimi, e avevano spesso la funzione di negoziare l'equilibrio delle forze nei dilemmi binari come vita/morte, crimine/legge e bene/male che costituiscono il nucleo delle storie drammatiche di Alice Guy.

*Young children were featured in Guys early short productions for Gaumont and years later they reappeared as principal protagonists in Solax single-reel and feature films. As key intermediaries between and amongst their adult counterparts, children played a distinctive role in resolving narrative tension and conflict. Child heroes and heroines were active and empowered agents, often functioning to negotiate the balance of power posed by binary options, such as the themes of life/death, crime/law, and good/evil at the heart of Guy's dramatic stories.*

### LA MARÂTRE

Francia, 1906 Regia: Alice Guy

■ T. alt.: *The Stepmother* ■ 35mm. D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC Archives  
Françaises du Film

### DICK WHITTINGTON AND HIS CAT

Stati Uniti, 1913 Regia: Alice Guy Blaché

■ Scen.: Alice Guy Blaché; Int.: Vinnie Burns, Darwin Karr, Mrs. Hurley; Co.: Alice Guy Blaché; Prod.: Solax ■ 35mm. D.: 37' a 20 f/s. Bn. Didascalie  
inglesi / English intertitles ■ Da: BFI - National Archive

## PROGRAMMA 2: LA COMICITÀ È LA FONTE DI TUTTI I PIACERI PROGRAMME 2: COMEDY IS THE SOURCE OF ALL PLEASURES

Alla Gaumont Alice Guy diresse e produsse film spaziando tra i vari generi sperimentati all'epoca, e come i suoi contemporanei copiò, prese in prestito e apprese le tecniche della messa in scena e della narrazione dai grandi produttori francesi: Lumière, Georges Méliès, Pathé Frères.

La comicità fu una costante di tutta la carriera cinematografica di Alice Guy ed ebbe sempre un ruolo speciale nel suo avvincente repertorio. Molte delle sue storie ruotano intorno agli incontenibili e conflittuali desideri sessuali e materiali delle donne, espressi se non esibiti con comportamenti anticonformisti, indisciplinati e trasgressivi. Al corpo femminile si affiancano tutta una serie di accessori – bambole, animali domestici, parrucche e travestimenti – usati come strumenti e congegni per mettere in moto l'azione narrativa. Nelle comiche di questa selezione, Alice Guy esplora i tradizionali ruoli di genere attraverso i temi della nascita, del sesso, del matrimonio e del piacere dei sensi.

*Alice Guy directed and produced a range of early film genres at Gaumont and like her contemporaries, she copied, borrowed and learned technique, staging, and story lines from the leading French producers, the Lumière's, Georges Méliès, and Pathé Freres.*

*Throughout her career, comedy played a special role in Guy's intriguing repertoire of situational stories, many of which centered on women's conflicting and irrepressible sexual and material desires, expressed and displayed through unconventional, transgressive and disruptive behavior. A range of props, including dolls, pet animals, wigs, and disguises, in addition to the woman's body, serve as instruments and devices for motivating narrative action. In this selection of comedies, Guy explores traditional gender roles though the themes of birth, sex, marriage, and oral pleasure.*

### SAGE FEMME DE PREMIÈRE CLASSE

Francia, 1902 Regia: Alice Guy

■ T. alt.: *First-class Midwife*; Prod.: Gaumont  
■ 35mm. D.: ca. 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

### LES RÉSULTATS DU FÉMINISME

Francia, 1906 Regia: Alice Guy

■ T. alt.: *The Results of Feminism*; Prod.: Gaumont ■ 35mm. D.: ca. 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

### FEMME COLLANTE

Francia, 1906 Regia: Alice Guy

■ T. alt.: *The Sticky Woman*; Prod.: Gaumont ■ 35mm. D.: ca. 2' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC Archives  
Françaises du Film

## DIE MAUS IN DER KRINOLINE

Francia, 1906 Regia: Alice Guy

■ T. alt.: *La crinoline*; Prod.: Gaumont D 35mm.  
L.: 36 m. D.: ca. 2'. Bn D Da: Filmarchiv Austria

## MADAME DES ENVIES

Francia, 1906 Regia: Alice Guy (?);  
Romeo Bosetti (?)

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da:  
BFI – National Archive

## INTERVENTION MALENCONTREUSE

Francia, 1902 Regia: Alice Guy

■ T. alt.: *Untimely Intervention*; Prod.: Gaumont  
D 35mm. D.: 2'. Bn D Da: Lobster Films

## MATRIMONY'S SPEED LIMIT

Stati Uniti, 1913 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: Marion Swayne, Billy Quirck, Flora Finch;  
Prod.: Solax ■ 35mm. L.: 354 m. D.: ca. 11' a 18 f/s.  
Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da:  
Library of Congress

## LE MATELAS ALCOOLIQUE

Francia, 1906 Regia: Alice Guy

■ T. alt.: *Le matelas épileptique*; Prod.: Gaumont  
■ 35mm. L.: 245 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn ■ Da: Library  
of Congress – Women Film Pioneers Project  
Collection

## LA HIERARCHIE DANS L'AMOUR

Francia, 1906

■ T. alt.: *The Hierarchy in Love*; Prod.: Gaumont  
■ 35mm. D.: 3'. Bn ■ Da: BFI – National Archive

### PROGRAMMA 3: IL DRAMMA SOCIALE. QUESTIONI DI GENERE, ETNIA, RAZZA E CLASSE PROGRAMME 3: THE SOCIAL DRAMA. ISSUES OF GENDER, ETHNICITY, RACE, AND CLASS

I film della Solax di Alice Guy seguivano da vicino i temi d'attualità situando le questioni sociali dell'epoca al centro di storie drammatiche. Per una popolazione in crescita, varia, etnicamente mista e composta da immigranti, le questioni legate al genere, alla classe, all'etnia, alla razza e alla morale erano spesso presentate al fine di evocare valori familiari tradizionali e di educare gli spettatori attraverso il processo di assimilazione. Spesso queste storie si incentravano su difetti caratteriali dei protagonisti maschili che abbandonavano la retta via per darsi all'alcol, al gioco o alle scommesse sacrificando la lealtà e i doveri familiari in cambio della gratificazione e del piacere personali. In quasi tutte queste situazioni il nucleo familiare, rappresentato in particolare dalla "donna giusta" – che sia madre, moglie, figlia o la brava "ragazza sulla poltrona" –, interviene come fonte di salvezza.

*A Fool and His Money*, primo film con un cast interamente afro-americano che si conosca, è interpretato dal "Re del Cake Walk" e dei *minstrel show* James Russell nei panni del lavoratore negro Sam Jones. Sam è innamorato cotto di una ragazza di pelle più chiara, la "civettuola bellezza d'ebano" Lindy Williams, che appartiene a una classe sociale più agiata. Lindy ignora Sam finché questi non trova un portafoglio pieno di soldi e si trasforma in un ricco gentiluomo. Ma l'idillio di Sam con l'alta società ha vita breve perché giocando a carte perde tutti i suoi soldi e anche Lindy.

*Guy's Solax films closely followed current events by situating contemporary social issues at the center of dramatic stories. For a growing, diverse immigrant and mixed racial population, issues of gender, class, ethnicity, race, and morality were often presented in order to invoke traditional family values and to educate spectators through the process of assimilation. Often these stories centered on character flaws of male protagonists who ventured off the righteous path by engaging in activities such as drinking, card playing, and gambling, thereby sacrificing family duty and loyalty in return for personal gratification and pleasure. In almost all of these situations, the family unit, and particularly the "right woman", be it mother, wife, daughter or "girl in the armchair," serve as the source of salvation.*

*A Fool and His Money, the earliest known film with an all African-American cast, features vaudevillian "Cake-Walk King" and minstrel player, James Russell, as negro laborer Sam Jones. Sam is smitten with the fairer-skinned "coquettish ebony beauty" Lindy Williams, of a more prosperous class. Lindy ignores Sam until he finds a lost wallet filled with cash and then transforms himself into a gentleman of material wealth. But Sam's temporary flirtation with the upper class is short-lived, after he loses all of his money, and ultimately Lindy, gambling at cards.*

## THE GIRL IN THE ARMCHAIR

Stati Uniti, 1912 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: Blanche Cornwall, Darwin Karr, Lee Beggs; Prod.: Solax ■ 35mm. L.: 393 m. D.: ca. 12' a 18 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Academy Film Archive

## A FOOL AND HIS MONEY

Stati Uniti, 1912 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: James Russell (The Cake-Walk King); Prod.: Solax ■ 35mm. L.: 273 m. D.: 10'30" a 18 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

## THE STRIKE

Stati Uniti, 1912 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: Darwin Karr, Blanche Cornwall, Lee Beggs; Prod.: Solax ■ 35mm. L.: 728 m. Col. D.: ca. 12' a 16 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

## A MAN'S A MAN

Stati Uniti, 1912 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: Lee Beggs; Scgf.: Henri Menessier; Prod.: Solax ■ 35mm. L.: 218 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: From the collection of George Eastman House

## PROGRAMMA 4: IL MEGLIO DELLA SOLAX PROGRAMME 4: THE BEST OF SOLAX

Alla Gaumont, Alice Guy collaborò con vari artisti, istruendoli e supervisionandone il lavoro. Tra questi, il regista Louis Feuillade, Henri Menessier, scenografo della *Passione*, e l'operatore Anatole Thiberville. Sia Menessier (che in seguito collaborò con i registi francesi Capellani e Jasset) che Thiberville seguirono Alice Guy negli Stati Uniti per lavorare alla Solax. Sotto la gestione di Alice Guy la compagnia produsse film di vario genere, spaziando dalla commedia al dramma, dal *mystery* al poliziesco al western. La gamma espressiva di Menessier (figlio di uno scenografo teatrale) è ben visibile nei sinistri interni di *The Sewer* (1913) – per il quale intorno agli studi della Solax a Flushing si scavò un fosso dove furono messi topi addestrati – e negli ariosi e suggestivi esterni nel giardino di *Falling Leaves* (1912), dove una fanciulla lega le foglie ai rami degli alberi nella speranza di impedire la morte della sorella maggiore prima che cada l'ultima foglia.

*Mixed Pets* (1911), breve comica realizzata nel primo anno di vita della Solax, si incentra sugli equivoci che sorgono quando uno sposo novello si rifiuta di comprare un cane alla mogliettina e i due domestici della coppia nascondono di essere sposati con un figlio. Questo film, uno dei più antichi della Solax a essere sopravvissuto, ci permette di osservare come gli espedienti stilistici, quali i primi piani e gli inserti diegetici (le pubblicità sul giornale), funzionino un po' semplicisticamente come componenti narrative cruciali per narrare una storia senza pretese che accenna a controversi rapporti di classe e di genere nella sfera domestica.

Nell'autunno del 1911 Alice Guy rientrò da un viaggio in Europa con il marito Herbert Blaché e riorganizzò la Solax con l'obiettivo di specializzarsi in film comici. Un generale miglioramento e una

*At Gaumont, Guy worked with and trained a network of artists, including director Louis Feuillade, Henri Menessier, set designer for Guy's Passion, and cameraman Anatole Thiberville. Both Menessier (who later worked with French directors Capellani and Jasset), and Thiberville followed Guy to the U.S. to work at Solax. Under Guy's management, the company produced a range of genres, from comedy, to drama, mystery and crime, as well as westerns.*

*Menessier's expressive range (his father was a theatrical set designer) is displayed in the ominous interiors of The Sewer (1913), for which trenches were dug around Solax's Flushing studios and then inhabited with trained rats, and in the airy and atmospheric exterior garden shots of Falling Leaves (1912), where a young girl ties leaves to tree branches with the hope of preventing her older sister from dying before the last leaf falls.*

*Mixed Pets (1911), an early short comedy made within a year of the establishment of Solax, is about misunderstandings that arise when a newlywed refuses to buy his new wife a dog, and the couples' domestic help conceal the fact they are married with a baby. One of the earliest surviving Solax films, it allows us to observe how stylistic devices such as close-ups and diegetic inserts (newspaper advertisements) function somewhat simplistically as key narrative components for telling a simple story that touches on controversial class and gender relationships within the domestic sphere.*

*In the fall of 1911, Guy returned with husband Herbert Blaché from a trip through Europe and reorganized Solax with the goal of specializing in comedies. The improvement and increased attention to production values (lighting, camerawork, staging, set de-*

maggiore attenzione per i valori di produzione (luci, metodi di ripresa, allestimento, scenografie) sono chiari nei film di un rullo del 1911 di Alice Guy e nel più lungo *The Sewer*, che paragonati a *Mixed Pets* – dove il cambio della lunghezza focale nelle scene d'interni produce un'immagine confusa e leggermente fuori fuoco – dimostrano l'evoluzione dei valori di produzione e della tecnica durante il periodo di transizione del cinema.

I film di questo programma sono disponibili solo in Blu-ray. Restauro effettuato dal Dayton Digital Film Works, Dayton Ohio, Funding from American Express and New York Women in film and Television.

*sign) are evident in Guy's single-reel 1911 films and the feature The Sewer, when compared to Mixed Pets, where a shift in focal length evident in interior scenes results in a blurry or slightly out of focus image, offer evidence of changing production values and technique during cinema's transitional period.*

*The films of this program are screened from Blu-ray. Restoration by Dayton Digital Film Works, Dayton Ohio, Funding from American Express and New York Women in film and Television.*

## MIXED PETS

Stati Uniti, 1911 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: Blanche Cornwall; Prod.: Solax ■ Blu-ray disc. D.: 13' a 16 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

## FALLING LEAVES

Stati Uniti, 1912 Regia: Alice Guy Blaché

■ Scgf.: Henri Menessier; Int.: Marion Swayne, Magda Foy, Mace Greenleaf, Blanche Cornwall, Darwin Karr, Lee Beggs; Prod.: Solax ■ Blu-ray disc. D.: 13' a 16 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress



## THE SEWER

Stati Uniti, 1912 Regia: Edward Warren

■ Scen., Scgf.: Henri Menessier; Int.: Darwin Karr, Magda Foy, Lee Beggs; Prod.: Alice Guy, Solax ■ Blu-ray disc. D.: 23' a 16 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

## GREATER LOVE HATH NO MAN

Stati Uniti, 1911 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: Vinnie Burns, Romaine Fielding; Prod.: Solax ■ Blu-ray disc. D.: 13' a 16 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress



Falling Leaves



## PROGRAMMA 5: PRODUZIONI INDIPENDENTI PROGRAMME 5: INDEPENDENT FEATURES

### TWO LITTLE RANGERS

Stati Uniti, 1913 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int.: Vinnie Burns, Darwin Karr, Blanche Cornwall; Prod.: Solax ■ 35mm. L.: 281.4 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

### THE GREAT ADVENTURE

Stati Uniti, 1918 Regia: Alice Blaché

■ T. alt.: *Spring of the Year*; Scen.: Agnes C. Johnston, ispirato al racconto *The Painted Scene* by Henry Kitchell Webster (1916); Op.: George K. Hollister, John G. Haas; Int.: Bessie Love, Flora Finch, Donald Hall, Chester Barnett, Florence Short; Prod.: Pathé Exchange, Inc. ■ 35mm D.: 40' a 20 f/s Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Il genere western dava alle attrici la possibilità di esibire la loro agilità e le loro doti fisiche in avventure movimentate ricche di scene d'azione e di acrobazie. In *Two Little Rangers*, la protégée di Alice Guy, Vinnie Burn, e la sua più giovane controparte interpretavano due sorelle che

armate di lazo e pistola salvavano coraggiosamente il capofamiglia e un giovane eroe maschile colpevoli di aver difeso una donna brutalizzata dal malvagio marito. Nel finale del film le due incendiavano la casa del cattivo.

Dopo la chiusura della Solax, Alice Guy realizzò sotto contratto vari film incentrati su storie di giovanette ingenue alle prese con la scoperta che l'amore romantico spesso si scontra con corteggiatori inaffidabili. Basato sul racconto *The Painted Scene* di Henry Kitchell Webster (in *The Painted Scene, and Other Stories of the Theater*, 1916), *The Great Adventure* vede una giovane provinciale, Millie, partire con la zia in cerca di fama e successo nella grande città. La giovane età e l'innocenza di Millie la pongono in una situazione compromettente con l'attore protagonista più maturo, Sheen, ma la ragazza sfrutta a proprio vantaggio le attenzioni indesiderate dell'uomo e il suo desiderio di piacerle. Sheen finisce così per fare la figura dello sciocco e viene sconfitto al suo stesso gioco.

*The western genre provided the opportunity for female actresses to display their*

*physical agility and skill at a range of stunt work in action-packed narratives of adventure. In Two Little Rangers, Guy's protégé, Vinnie Burns and her younger counterpart take up a lasso and a six-shooter to carry out a daring rescue of their father and a young male hero who have been protecting a battered woman from her villainous husband. The film's finale features the two sisters setting the villain's cabin on fire.*

*After closing Solax, Guy worked as an independent director on a number of photoplays centered on stories of naïve young women who discover that love and romance often involves untrustworthy suitors. Based on the short story The Painted Scene by Henry Kitchell Webster (in The Painted Scene, and Other Stories of the Theater, 1916), The Great Adventure finds a young provincial girl, Millie, traveling with her aunt to the big city in search of stardom and fame. While Millie's tender age and innocence place her in a compromising situation with the older leading male star, Sheen, she turns his attentive advances and desire to please her to her advantage. Sheen winds up a fool beat at his own game.*

## PROGRAMMA 6: IL CINEMA E LE ALTRE ARTI PROGRAMME 6: CINEMA AND THE ARTS

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

### ALICE GUY TOURNE UNE PHONO-SCÈNE

Francia, ca. 1905

■ Prod.: Gaumont ■ Beta. L.: ca. 60 m. D.: 3'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

“La voce dell'attore (cantante o dicitore) e la musica da ballo venivano registrati nei laboratori, poi gli artisti passavano allo studio, dove provavano le loro battute e canzoni fino a ottenere un sincronismo perfetto con la registrazione del cronofon. A quel punto si riprendeva la sce-

na con la macchina da presa. I due apparecchi (fono e cine) erano collegati da un dispositivo elettrico che ne garantiva il sincronismo”.

Alice Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, a cura di Monica Dall'Asta, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 95

*“The voice of the artist, singer, speaker or the music for dance were recorded in the studio. The actors then rehearsed their roles until they had obtained a perfect synchronization with the phonographic re-*

*cording. Then the cinematographic record was taken. The two instruments, photo and phono, were united by an electric contrivance which assured their synchronization.”*

Alice Guy, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, a cura di Anthony Slide, Scarecrow Press, Metuchen, 1981, p. 44

## ALICE GUY EN ESPAGNE

Francia, ca. 1905

■ Prod.: Gaumont ■ Beta. L.: ca. 60 m. D.: 3'. Bn ■  
Da: Gaumont Pathé Archives

Il viaggio in Spagna di Alice Guy con il suo direttore della fotografia Anatole Thiberville ebbe luogo dalla metà di ottobre alla fine di novembre 1905. Insieme realizzarono numerosi film, vedute di Madrid, Siviglia, Cordoba, Granada, delle "danze gitane" e phono-scènes.

Monica dall'Asta, in Alice Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 111

*In autumn 1905, from mid-october to late november, Alice Guy and her cameraman Anatole Thiberville travelled through Spain and shot many films - gipsy dances, phono-scènes and views from Madrid, Seville, Cordova and Granada.*

Monica dall'Asta, in Alice Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 111

## LE TANGO

Francia, 1905 Regia: Alice Guy

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: ca. 60 m. D.: 3'. Col. ■ Da: Cineteca di Bologna

"Passando, avevo intravisto un piccolo palcoscenico con sei suonatori di chitarra. La tentazione era troppo forte... Ben presto le chitarre cominciarono a suonare e la ballerina, nacquere alle mani, si lanciò nella danza. Non mi pentii della mia decisione: il suo talento, la sua grazia e la sua bellezza avrebbero subito conquistato Parigi." Alice Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 98

*"In passing I had noticed a small stage on which six guitar players were seated. It was too tempting... Soon the guitars introduced the dancer, who leaped forward, castanets in her fingers. I did not regret my evening. Her talent, grace and beauty would have conquered Paris at once."* Alice Guy, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, a cura di Anthony Slide, Scarecrow Press, Metuchen, 1981, p. 51

## THE EMPRESS

Stati Uniti, 1917 Regia: Alice Guy Blaché

■ Int: Doris Kenyon (Nedra), Holbrook Blinn (Eric) William Morse (De-Baudry), Lyn Donelson; Prod.: Pathé Exchange ■ L.: 1010 m. 24 f/s. D.: 36' Bn. Senza didascalie /No intertitles ■ Da: Cinemathèque française

Il film non si limita alla solita contrapposizione tra la donna vista come vittima pura e innocente e il maschio aggressivo ma nella notevole scena prima del quasi-stupro dà espressione alla sensualità e al desiderio chiaramente sessuale della donna. L'unico elemento sopravvissuto di questo bellissimo film essendo un negativo, la copia è priva di didascalie, ma la trama non pone problemi e la sinossi originale del copyright permette di chiarire dubbi e lacune.

"Per celebrare la vendita del suo quadro *The Empress*, l'artista De Baudry porta in vacanza in campagna la sua modella, Nedra. Alla locanda si registrano come il signore e la signora De Baudry ma occupano stanze separate. Il proprietario della locanda, Peterson, ha una passione apparentemente sciocca per la fotografia. Nascosto dietro un cespuglio, fotografa gli ignari De Baudry e Nedra. Quella notte De Baudry entra nella camera di Nedra, la ragazza comprende le reali motivazioni di quella "vacanza", fugge nella stanza della figlia del proprietario alla ricerca di protezione e rientra in città la mattina dopo. Quando il ricco mecenate Eric Bruce vede il quadro, giura di cercare e sposare l'originale. La fortuna lo asseconda e dopo un breve corteggiamento i due si sposano. Ma presto le nubi si addensano sul felice ménage. Peterson fa visita a Nedra, le mostra la foto che la ritrae tra le braccia di De Baudry, accenna al registro della locanda e chiede soldi in cambio del silenzio. La donna accetta, ma il salasso continua. Il comportamento di Nedra desta i sospetti di Eric, che indaga e giunge fino alla locanda dove scopre le prove apparentemente compromettenti. Infuriato si reca da De Baudry. Lì trova Nedra che implora l'artista di dire al marito la verità. Eric si rifiuta di credere ai due. Disperata, Nedra sale sul tetto. All'improvviso dalla camera di De Baudry spunta la figlia del proprietario della locanda che offre le prove dell'innocenza di Nedra. Nel terrore di

arrivare troppo tardi, Eric si precipita sul tetto e salva Nedra."

CLL 10366 *The Empress* March 14, 1917, Copyright Pathe Exchange, Inc., U.S. Amusement Corp. p. 221

*The film does not only present the usual contrast of woman as the pure innocent victim of masculine aggression but also an astonishing expression of the sensuality and clearly sexual desire of the woman. The only surviving element of this beautiful film is a negative, so the print is unfortunately missing intertitles. But the plot is easily followed and the aid of the copyright description helps clarify the missing parts and lacuna.*

*"To celebrate the sale of The Empress, De Baudry took his model, Nedra, to the country for a vacation; he registered as Mr. and Mrs. De Baudry, but engaged separate rooms. The proprietor of the Inn, Peterson, had a seemingly foolish hobby for photography. Shielded by some shrubbery, he snapped the unsuspecting De Baudry and Nedra. That night De Baudry forced his way into Nedra's room and his true intention of the "vacation" dawning on her, she crept to the room of the proprietor's daughter for protection and returned to town in the morning. When Eric Bruce, a wealthy art patron, saw The Empress, he vowed to seek and marry the original. Fortune favored him and after a short courtship they were married. Then a shadow crept into their happy home. Peterson makes Nedra a visit, shows the photo of herself and De Baudry's arms, mentions the Inn register and demand money for his silence. She complies and Peterson continues his bleeding regularly. Nedra's actions arouse Eric's suspicions and he makes investigations that lead to the Inn, where he discovers the apparently black evidence. In a fury he seeks De Baudry. He finds Nedra there imploring him to tell her husband the truth. Eric refused to believe either of them. Desperate, Nedra ascends to the roof. Suddenly, from De Baudry's room emerges the woman in the dark who gives proof of Nedra's innocence. His heart sinking that he may be too late to save Nedra, he dashes madly to the roof after her arriving in time."*

CLL 10366 *The Empress* March 14, 1917, Copyright Pathe Exchange, Inc., U.S. Amusement Corp. p. 221



## **Alcune problematiche del restauro e della ricostruzione dei film muti a partire dai soli negativi**

La Cinémathèque française conserva numerosi negativi di film risalenti alle origini del cinema. Se il negativo è l'elemento più ricco dal punto di vista della qualità fotografica, esso non sempre permette di ripristinare l'opera originale, e questo per diverse ragioni.

Il sistema di montaggio dei negativi all'epoca del muto era diverso. Se non sono stati manipolati successivamente (dalla casa di produzione o dall'archivio), i negativi vengono montati in piccoli blocchi preparati per la stampa e le loro code iniziali permettono spesso di identificare il titolo del film e di ordinare le inquadrature. L'identificazione può tuttavia essere complicata perché non era raro che la stessa casa di produzione stampasse più versioni dello stesso titolo nel giro di qualche anno (o di qualche mese) o che i produttori si copiassero tra loro. A volte è dunque essenziale consultare un catalogo originario, in particolare illustrato, per identificare correttamente il film.

Le code iniziali possono anche contenere indicazioni di imbibizione o viraggio. Queste informazioni possono essere indecifrabili senza una documentazione del fabbricante (indicazioni in codice nel caso delle produzioni Pathé) o una copia d'epoca del titolo in questione.

I negativi possono essere montati anche senza le indicazioni delle didascalie originali. Infatti queste venivano montate direttamente nelle copie perché la lingua poteva cambiare in funzione del paese di destinazione. Lo stesso vale per gli inserti. In assenza totale di didascalie (in una copia o sotto forma di didascalie flash) è necessario cercare l'informazione nei documenti accessori. A partire dal 1906 le principali ditte francesi, Pathé e Gaumont, depositarono i soggetti alla Bibliothèque nationale de France. Il deposito divenne più sistematico tra il 1908 e il 1914. Questi documenti permettono talvolta di ritrovare il testo originale delle didascalie, ma più frequentemente di ottenere informazioni supplementari (come il nome dei personaggi) senza peraltro rendere possibile la ricostruzione delle didascalie. È spesso il caso degli adattamenti di opere letterarie, dato che gli

sceneggiatori potevano prendersi molte libertà rispetto al testo originale.

Anche la censura può essere una fonte affidabile, perché i documenti che le venivano sottoposti riproducevano spesso il testo integrale delle didascalie. Purtroppo questi documenti non sono sempre stati conservati.

In questo modo, ogni anno la collezione della Cinémathèque française identifica e preserva molti film, che però non possono essere visti nella loro condizione originaria perché non è possibile ricostruirli. Quest'anno, nell'ambito degli omaggi ad Albert Capellani e ad Alice Guy, verranno mostrati materiali rari sotto forma di copie di lavoro in bianco e nero e senza didascalie.

Camille Blot-Wellens

### ***Some issues affecting the restoration and reconstruction of silent films from negatives alone***

*The Cinémathèque française conserves many negatives of early films. Even if the negative is the best element we have in terms of photographic quality, this does not always enable us to restore the original work, and there are several reasons for this.*

*The system used for editing negatives during the silent period was different. Unless they have been altered subsequently (by the production company or the archive), negatives are edited into small blocks ready for shooting, with a leader often identifying the title of the film and the order of the shots. But identification can be complicated by the fact that the same studio would often shoot several versions of the same title, a few years (or months) apart, and producers would sometimes copy each other's films. Sometimes, therefore, it is necessary to consult an original catalogue, and specifically an illustrated catalogue, to identify the film correctly.*

*The leaders can also carry indications for tinting and toning. This information can be undecipherable without the manufacturer's documentation (in the case of Pathé films, it is in code) or a contemporary positive print of the film in question as a reference.*

*Furthermore, negatives can sometimes be edited with no indication of the original*

*title-cards – for these would be edited directly into the prints, as the language would vary depending on which country they were going to. The same was true of the inserts. In the total absence of title cards we have to search for the information in related documents. From 1906, the most important French companies, Pathé and Gaumont, started to deposit scripts in the Bibliothèque nationale de France. This practice became more systematic between 1908 and 1914. These documents sometimes enable us to find the original text of the title cards, but more often they simply give us extra information (such as the names of characters), but without actually enabling the re-creation of the intertitles. This is often the case with literary adaptations, as script-writers allowed themselves greater freedom in their treatment of the original text. Censor cards can also be a reliable source, because the documents submitted for censorship often reproduced the entire text of the title cards. Sadly, however, these documents are not always preserved.*

*Thus, every year the film collections department of the Cinémathèque française identifies and conserves many films that can nevertheless not be seen in their original form, for they cannot be reconstructed. This year, in the context of the Albert Capellani and Alice Guy sections, some unique elements from films will be shown in the form of work prints.*

Camille Blot-Wellens



# NON SOLO DIVE: WEBER, NELSON, MUSIDORÁ

*More Than Just Stars: Weber, Nelson, Musidora*

## FIAMMA SIMBOLICA

Italia, 1917 Regia: Eugenio Perego

■ Sog.: Washington Borg; F.: Emilio Guatari; Int.: Berta Nelson, Ugo Gracci, Rina Maggi, Luigi Maggi, Raimondo van Riel; Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L. or.: 1270 m. D.: 58' a 19 f/s. Col Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

In *Vittoria o morte!* (Segundo de Chomon, 1913), presentato lo scorso anno all'interno della rassegna sulle donne avventurose del cinema muto, Berta Nelson è l'impavida eroina che si getta dall'aeroplano su una nave in fiamme nel film; poi, nel 1921, diventa produttrice. In *Fiamma simbolica*, film 'psico-poliziesco' recita invece la parte della moglie che cerca l'assassino dell'amato marito, ma che finirà per spegnere la fiamma che illuminava il suo amore – suo marito non è la vittima, ma il carnefice, colpevole di avere usato violenza ad una giovane. (ml)

In *Vittoria o morte!* (Segundo de Chomon, 1913), presented last year as part of "Adventurous Women of the Silent Screen", Berta Nelson is a fearless heroine who throws herself from a plane onto a boat in flames; in 1921, she became a producer. In *Fiamma simbolica*, a psychological crime story, she plays the part of a wife looking for the murderer of her beloved husband but who will blow out the flames of her own passion – her husband was not a victim but the perpetrator, guilty of abusing a young woman. (ml)

Il film, infatti, realizzato nel 1917, ottenne il visto di censura solo due anni dopo, uscì in poche città e scomparve quasi

subito dalla circolazione. *Fiamma simbolica*, opera non priva di una sua malinconica grazia, è anche una conferma dell'indubbio talento di Eugenio Perego (1876-1944), a stento ricordato come esecutore di qualche film dambriano (*Papà mio, mi piaccion tutti!*, *La chiamavano Cosetta*).

In realtà, Perego, che agli inizi della sua carriera aveva fatto l'attore, l'operatore e lo sceneggiatore prima di diventare regista, può vantare nella sua filmografia titoli non certo minori, a cominciare da *I due sergenti* (1913) a tutta una serie di film realizzati a Milano con la spigliata Una Millefleurs. Nel 1917 dirige Musidora nel suo unico film italiano, *La vagabonda*, da un racconto di Colette; divenne poi il regista di fiducia di Pina Menichelli, dal *Padrone delle ferriere* al *Giardino delle voluttà*, a *La disfatta dell'Erinni* e *La storia di una donna* (...). Dopo due allegri film con Galaor (*Galaor contro Galaor*) e Saetta (*Caporal Saetta*), si trasferì a Napoli, dove la sua riduzione della pochade *Mam'zelle Nitouche* (*Santarellina*), con Leda Gys, ebbe un larghissimo consenso di pubblico e di critica. Gustavo Lombardo non se lo fece sfuggire e finché la Casa napoletana fu attiva, gli affidò altri otto film a gloria della Gys, una serie di indavolate commedie a sfondo partenopeo, che furono i maggiori successi del cinema italiano nei peggiori anni della crisi; con l'ultimo di questi, *La signorina Chicchiricchi*, Perego e la Gys si ritirarono dal cinema. Buon narratore, dotato di un istinto sempre controllato e di uno straordinario senso dello spettacolo, i film che ci restano di lui testimoniano una direzione ragionata ed elaborata, una "cultura" cinematografica perfettamente assimilata.

Vittorio Martinelli, Catalogo *Il Cinema Ri-*

*trovato* 1991, Cineteca di Bologna, Bologna 1991

*The film was made in 1917 but obtained the censor certificate only two years later. It was released in a few cities and almost immediately disappeared from circulation. Fiamma simbolica, a work with a melancholic grace, also demonstrates the talent of Eugenio Perego (1876-1944), barely remembered as a collaborator in a few D'Ambra films (Papà mio, mi piaccion tutti!, La chiamavano Cosetta).*

*In reality, the filmography of Perego, who at the beginning of his career worked as an actor, cameraman and screenwriter before becoming a director, contains films that are not minor such as I due sergenti (1913) and the series of films he made in Milan with the spirited Lina Millefleurs. In 1917 he directed Musidora in her only Italian film, La vagabonda, based on a story by Colette; he then became the favorite director of Pina Menichelli, from Padrone delle ferriere to Giardino delle voluttà, La disfatta dell'Erinni and La storia di una donna, (...). After two happy films with Galaor (Galaor contro Galaor) and Saetta (Caporal Saetta), he moved to Naples where his adaptation of the farce Mam'zelle Nitouche (Santarellina), with Leda Gys, was enormously successful with audiences and critics alike. Gustavo Lombardo did not let Perego escape from him, and the Neapolitan company handed him another eight films featuring Gys, a series of diabolical comedies set in Naples that were highly successful during the worst years of the crisis; with the last title of this series, La signorina Chicchiricchi, Perego and Gys retired from film. A good storyteller with subdued instinct*

and an extraordinary sense of theater, the films by Perego that remain demonstrate thoughtful, planned directing and a perfectly assimilated cinematographic "culture".

Vittorio Martinelli, *Catalogo Il Cinema Ritrovato 1991*, Cineteca di Bologna, Bologna 1991

## SHOES

Stati Uniti, 1916 Regia: Lois Weber

■ Scen.: Lois Weber; Op.: Stephen Norton, King Gray, Allen G. Siegler; Int.: Mary MacLaren (Eva Myer/Emma Meyer); Harry Griffith (il padre); Jessie Arnold (Lillie); William Mong (Charlie); Prod.: Universal Bluebird Photoplays ■ 35mm. L.: 1191 m. D.: 57' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

Quale principale regista della Universal alla metà degli anni Dieci, Lois Weber scrisse e diresse una serie di film ambiziosi su questioni sociali scottanti e controverse come la tossicodipendenza, la pena capitale e la contracccezione. *Shoes*, realizzato nello stesso anno in cui fu girato il più noto *Where Are My Children?*, offre un tetro ritratto della povertà urbana, descrivendone gli specifici effetti sulle donne. Eva, la protagonista, è una commessa che si trova a dover mantenere con il suo magro salario i genitori e tre sorelle più giovani. Costretta a stare in piedi tutto il giorno senza adeguate pause, Eva consuma rapidamente le sottili suole dei suoi stivaletti, ma le ristrettezze economiche familiari non le permettono di sostituirli. Un paio di stivali esposto nella vetrina di un negozio davanti al quale passa tutti i giorni per recarsi al lavoro si trasforma in un simbolo della povertà e del desiderio di Eva. Circondata da prodotti commerciali nel negozio in cui lavora e nel quartiere commerciale che attraversa, Eva è incapace di partecipare all'economia di consumo basata anche sulla sua forza lavoro. I riformatori dell'era progressista si preoccupavano esplicitamente dei gusti e delle abitudini d'acquisto delle lavoratrici sottopagate come Eva, nonché dell'economia sessuale generata dalle disparità salariali tra giovani uomini e giovani donne. Eppure, benché *Shoes* condivida molte delle in-



Shoes © EYE-Film institute Netherlands

quietudini e degli allarmismi espressi dai riformatori dell'epoca, il suo uso delle tecniche cinematografiche alimenta un'inusitata simpatia per la difficile condizione di Eva, mettendo in luce il ruolo straordinario che il cinema poteva svolgere nel dibattito sulle questioni sociali contemporanee. Il film è intessuto di momenti in cui siamo incoraggiati a condividere il punto di vista di Eva e a capire cosa significhi lavorare duro, vergognarsi delle proprie condizioni, temere per il futuro e desiderare ardentemente quel potente simbolo di fuga: un paio di scarpe nuove.

Shelley Stamp

*As Universal's top director in the mid-1910s, Lois Weber wrote and directed a series of ambitious features on highly topical, deeply contentious social issues such as drug addiction, capital punishment, and contraception. Shoes, made the same year as Weber's better-known film Where Are My Children?, paints a bleak portrait of urban poverty, tracing its particular effects on women. Eva, the film's protagonist, is a shop girl whose meager earnings support her parents and three younger sisters. Standing on her feet all day without adequate breaks, Eva quickly wears out the thin soles on her boots, but her family's impoverished circumstances do not permit her to re-*

*place them. A pair of boots on display in a shop window she passes on her way to work everyday becomes an emblem of Eva's deprivation and longing. Surrounded by merchandise in the store where she works, and in the larger commercial district she travels through, Eva is unable to participate in the consumer economy her labor supports. Progressive-era reformers worried openly about the fashion tastes and spending habits of underpaid female workers like Eva, as well as the sexual economy spawned by wage inequities between young men and women. Yet even as Shoes shares many of the alarmist concerns voiced by contemporary reformers, its use of cinematic techniques fosters an unusual empathy with Eva's plight, pointing to the unique role that cinema might play in discussions of contemporary social issues. Woven throughout the film are moments when we are encouraged to share Eva's viewpoint, to understand what it means to work hard, to feel ashamed of one's circumstances and fearful about the future, and to long for one potent symbol of escape – a new pair of shoes.*

Shelley Stamp

Il restauro di *Shoes* di Lois Weber si è basato su tre diverse fonti: due copie nitrate imbibite provenienti dalla collezione dell'EYE-Film Institute Netherlands

(1150 m e 85 m) e una copia di sicurezza di una versione sonora più breve dal titolo *Unshod Maiden* (280 m), del 1932, conservata dalla Library of Congress. Le copie nitrato sono intaccate da batteri che hanno prodotto molte macchie bianche sulle immagini e un grave deterioramento del nitrato. Nella versione breve il margine sinistro dell'immagine è mutilato dalla colonna sonora. Tuttavia questa copia contiene alcune scene piccole ma importanti, soprattutto nel fondamentale ultimo rullo. Queste scene sono state reinserite per ottenere la versione più completa.

Il materiale montato è stato poi scansionato e sottoposto a restauro digitale. Le immagini sono state stabilizzate e la maggior parte delle macchie batteriche è stata rimossa per consentire una visione più scorrevole.

Le sole didascalie disponibili erano quelle della copia olandese. Sono state tradotte

e ricreate digitalmente usando come riferimento il carattere tipografico delle didascalie olandesi.

Infine è stato ristampato su pellicola un negativo in bianco e nero, dal quale è stata prodotta la nuova copia a colori impiegando il metodo Desmet che simula le imbibizioni della copia nitrato.

Annik Kroos

*The restoration of Lois Weber's Shoes is based on three different source materials: Two tinted nitrate copies from the collection of EYE-Film Institute Netherlands (1150m and 85m) and one safety print from a shortened sound version called Unshod Maiden from 1932 (280m), held by the Library of Congress. The nitrate prints are affected by bacteria resulting in many white spots all over the images and severe nitrate deterioration. In the short sound version, the left edge of the image is cut off by the*

*soundtrack. However, this print contains some short but important scenes, especially in the crucial last reel of the print. These are now reinserted to the film in order to reconstruct the most complete version.*

*The edited material is then scanned for digital restoration. The images are stabilized and most of the bacterial spots are removed to allow a calmer viewing experience.*

*The only available intertitles were the ones in the Dutch print. These are translated and digitally recreated, using the font of the Dutch titles as a reference.*

*Finally, a black and white negative is recorded back to film, from which the new color print is struck, using the Desmet method, simulating the tints of the nitrate print.*

Annik Kroos

## MUSIDORA COMICA MUSIDORA IN THE COMIC MODE

Programma e note di / Programme and notes by Annette Förster

Questo programma mette in evidenza Musidora come attrice *comica*, valorizzando una parte sostanziale della sua carriera che è stata messa in ombra dai ruoli di affascinante eroina di serie poliziesche e film drammatici. Per tutti gli anni Dieci, Musidora interpretò nei teatri parigini numeri di varietà che parodiavano e schernivano le mode, la politica, la tradizione culturale e le novità del mondo dell'arte. Durante i quasi tre anni trascorsi alla Gaumont, inoltre, interpretò ruoli comici a fianco dell'illustre Marcel Levesque in sedici *ciné-vaudevilles* diretti da Louis Feuillade, dei quali solo *Lagourdette gentleman cambrioleur*, restaurato di recente, è l'unico oggi a noi noto. Gaston Ravel le affidò due ruoli comici e Feyder uno, e la stessa Musidora scelse il genere comico per l'ultimo film che produsse, diresse e interpretò, *La tierra de los toros*. Ciascuno dei tre film di questo programma testimonia dell'abilità di Musidora nell'interpretare e commentare ironicamente i diffusi luoghi comuni sulle stelle del varietà, i ruoli cinematografici e, infine, sulla sua stessa carriera di attrice e regista.

*This program highlights Musidora as a comic actress, a substantial part of her oeuvre which has been overshadowed by her roles as the mesmerizing heroine of crime series and dramatic films. Throughout the 1910s, Musidora played in sketches in numerous revues in Parisian music-halls, which used to satirize and parody modern trends, political topics, cultural heritage and artistic novelties. During her almost three year affiliation with Gaumont, moreover, she played comic film roles opposite the illustrious Marcel Levesque in sixteen ciné-vaudevilles directed by Louis Feuillade, of which the newly restored Lagourdette gentleman cambrioleur is the only one known surviving today. Gaston Ravel cast her in two comic subjects, Feyder in one, while Musidora herself chose the comic mode for the final film she produced, directed and acted in, La tierra de los toros. Each of the three films in this program testifies of Musidora's aptitude in play-acting and in ironically commenting upon widespread clichés about revue stars and film roles and, eventually, about her own career as an actress and filmmaker, too.*

## TRIPLE ENTENTE

Francia, 1915 Regia: Gaston Ravel.

Int.: Musidora, Suzanne Vallier, Marcel Levesque, Gaston Michel; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 393 m. D.: 19' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi /

French intertitles ■ Da: CNC- Archives Françaises du Film

Musidora interpreta una stella del varietà oggetto dell'infatuazione di un uomo sposato. Per lui recita tutti i cliché attribuiti

a queste attrici: il fatto che siano compiacenti e un po' volgari, che sfruttino i loro ammiratori e che scelgano gli amanti solo in funzione dei soldi. Con la moglie dell'uomo e con suo fratello, d'altro canto, si comporta da donna di mondo convinta

che le donne dovrebbero aiutarsi a vicenda e offre consigli utili a riconquistare il marito. Molto probabilmente il contrasto era già dato nella sceneggiatura di Nora Januxi, ma i sorrisi sardonici con cui Musidora sbeffeggia gli stereotipi aggiungono un tocco ironico all'insieme.

## LAGOURDETTE GENTLEMAN CAMBRIOLEUR

Francia, 1915 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Musidora, Léontine, Marcel Lévesque, Paul Montel, Georges Fleteau; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 471 m. D.: 23' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 2011 dalla Cineteca di Bologna e da Gaumont Pathé Archives / Restored in 2011 by Cineteca di Bologna and Gaumont Pathé Archives

Questo *ciné-vaudeville* ridicolizza l'acoglienza riservata al serial poliziesco *Les Vampires* e può essere visto come un'ironica e velata pubblicità dei romanzi tratti dalla serie. I moralisti dissero che quei film erano una scuola del crimine e la polizia si sentì ridicolizzata per il modo in cui vi veniva ritratta. Feuillade rispose scherzosamente a queste reazioni facendo interpretare a Musidora una (anonima) giovane donna che, ispirata dagli eroi criminali della storia, incita un noioso ammiratore a trasformarsi in uno scassinatore: in questo modo il regista e l'autore della serie confortavano l'interpretazione secondo cui la vera istigatrice della banda era la donna. Musidora rende comico il suo personaggio esagerandolo sottilmente, soprattutto quando usa il volto e gli occhi per esprimere idee e intenzioni. In questo modo sollecita la complicità del pubblico con il suo ruolo nella storia e al contempo offre un commento ironico sul personaggio della donna criminale che l'ha resa famosa.

*This ciné-vaudeville parodies the reception of the crime series Les Vampires and can be seen as a comically veiled commercial for the novelization of the series. Moralists argued that the series was a school of crime and the police felt ridiculed by how it was depicted in it. Feuillade jokingly commented on such views by*

*having Musidora play a (nameless) young woman inspired by the story's criminal heroes to incite a boring admirer of hers to scheming and burgling – with which the filmmaker and writer of the series likewise picked up the popular reading that the female gangster was the actual instigator of the gang. Musidora renders her character comical through subtle exaggeration, primarily using her face and her eyes to express views and intentions. In this way, she solicited complicity from the audience with her role in the story and concurrently offered an ironic comment on the role of the female criminal for which she had become famous.*

## LA TIERRA DE LOS TOROS

Francia/Spagna, 1924 Regia: Musidora

■ Int.: Musidora, Antonio Cañero; Prod.: Société des Films Musidora ■ 35mm. L.: 1220 m. D.: 48'30" a 22 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Dopo aver prodotto e co-diretto tre lungometraggi drammatici in cui interpretava protagoniste più o meno avventurose, Musidora scelse il genere comico per quella che poi risultò essere l'ultima produzione della sua compagnia. Il film, che propone una mescolanza di elementi teatrali e cinematografici, può essere considerato un'autoironica resa dei conti con un mondo del cinema, una stampa e un pubblico che non capivano le aspirazioni di regista di Musidora e volevano relegarla ai ruoli drammatici che tanto sottolineavano la sua fotogenia. Ciò che rende particolarmente meritevole questa produzione è il suo tono privo di amarezza e la capacità di offrire invece una riflessione intelligente, a tratti sincera e sempre ricca d'umorismo su questioni che Musidora aveva preso fino ad allora molto sul serio, come la regia, il divismo, il coraggio maschile e femminile e l'amore romantico. Per esempio, si presenta come una regista abbastanza frivola da credere che l'attore di sua scelta, un torero, sarà lusingato di recitare nel suo film. Appare anche come un'aspirante attrice cinematografica molto brutta e goffa, divertendosi chiaramente moltissimo a interpretare l'opposto della sua im-

agine di diva dalla spiccata fotogenia. Il suo coraggio consiste nel tirare la coda a un toro, gesto con cui ridicolizza non solo l'eroismo femminile ma anche il presunto coraggio del torero, che è lei a salvare dalle corna del feroce animale. E il romanticismo dell'innamoramento viene sbeffeggiato mostrando l'uomo a caccia della donna. Nessuno ha saputo dare un addio più aggraziato a una così singolare carriera di celebrata diva e di regista a stento accreditata.

*After having produced and co-directed three feature length dramas in which she played the leading roles of more or less adventurous women, Musidora chose the comic mode for what turned out to be the final production of her company. Intended as a mixed stage and screen performance, it can be considered a self-ironic settlement with a film world, press and audience, which overlooked her aspirations as a filmmaker and which wished to confine her to dramatic parts highlighting her photogenic qualities. What makes this production particularly worthwhile, is that there is no bitterness in its tone. Instead, it offers a smart, at times sincere and always humorous contemplation on issues which Musidora had given serious consideration theretofore, such as filmmaking, star images, male and female bravery and romantic love. For instance, she presents herself as a filmmaker vain enough to believe that the actor of her choice, a bullfighter, would be pleased to act in her film. She also appears as the most ugly and clumsy would-be film actress, clearly taking great pleasure in acting the opposite of her photogenic star image. Her act of bravery consists of pulling a bull's tail, with which she ridicules not only female heroism but also the alleged courage of the bullfighter whom she saves from the ferocious animal's horns. And the romanticism of falling in love is spoofed by presenting it as a chase by the man for the woman. A more gracious farewell to a unique career as a celebrated star and a hardly accredited woman filmmaker in the French silent cinema no one else has bid.*



# IL PROGETTO NAPOLI/ITALIA E IL CINEMA DELL' EMIGRAZIONE

*The Naples/Italy Project and Cinema of Emigration*



All'apice dell'emigrazione italiana del secolo scorso, dal 1906 al 1910, gli italiani rappresentano il 7% della popolazione di New York, il 20% di Buenos Aires, il 35% di São Paulo. È evidente come i segni della nostra cultura vadano rintracciati anche al di fuori dei confini nazionali e come la questione dell'identità non si risolva nell'orto di casa. Occorre considerare ciò che resta fuori dal quadro, e per farlo serve lo sguardo strabico e imprevedibile del cinema. I temi della presente rassegna sono le produzioni destinate al mercato degli emigrati negli Stati Uniti e l'impulso dato dalla presenza italiana alle cinematografie di Argentina e Brasile.

Una testimonianza della vitalità della comunità degli immigrati italiani è la collezione Michael Ruggieri, distributore specializzato nella diffusione di film italiani a New York. La George Eastman House di Rochester ha acquisito una collezione che si compone di oltre duemiladuecento elementi tra fotografie, poster, programmi e corrispondenza varia. Dei film che Ruggieri distribuiva come *Terra Madre*, *Piccola Mamma*, *I figli di nessuno*, *Italia Vittoriosa*, *'A Santanotte*, circa metà sono andati perduti, ma quello che rimane, spesso frammenti, fa emergere chiaramente le scelte distributive orientate a un pubblico italo-americano.

Sempre nell'alveo dell'identità e dell'emigrazione si colloca *The Man in Blue* di Edward Laemmle che contiene tutti quegli ingredienti – Little Italy, la mafia, la Napoli del canto e del ballo – legati agli stereotipi dell'immigrato italiano e sigillati dalla presenza di Cesare Gravina.

L'Argentina invece rappresenta un caso *sui generis*. L'emigrazione italiana, fin da subito affrontata con politiche di integrazione, è un fenomeno dalla portata straordinaria sia da un punto di vista numerico che per l'influenza che ha avuto nella creazione dei processi identitari della nazione. Di questo tessuto si trova naturale riscontro nel microcosmo cinematografico, costellato di una quantità di operatori, registi, attori e produttori di origine italiana. Tra i più noti si possono citare: Atilio Lipizzi, elettricista italiano che fonda nel 1905 la *Compañía Cinematográfica Italo Argentina*; Mario Gallo, figura di spicco a cui si devono i primi film a soggetto argentini; Federico Valle, forse la figura più importante tra i pionieri della cinematografia nazionale.

Anche in Brasile l'arrivo del cinema è faccenda di italiani. La prima sala per proiezioni a Rio nel 1897 è dei fratelli Segreto. Le prime vedute locali, a quanto sembra, sono filmate dal napoletano Vittorio di Maio. La significativa presenza dei nostri immigrati è documentata da titoli quali *Circolo Operaio Italiano em São*

*At the height of Italian emigration during the twentieth century, from 1906 to 1910, Italians represented 7% of the population of New York, 20% of Buenos Aires and 35% of São Paulo. It is obvious that we should look for signs of Italian history outside the country's confines, just as it is evident that the issue of identity does not end in our backyard. What lies beyond also needs to be considered, and to do so requires the cross-eyed and unpredictable vision that film offers. This program looks at productions for the emigrant market in the United States and the Italian influence on the film industry in Argentina and Brazil.*

*The Michael Ruggieri collection testifies to the vitality of the Italian immigrant community. Ruggieri was a distributor of Italian films in New York. The George Eastman House of Rochester acquired his collection of over 2200 items including pictures, posters, theater programs and various letters. About half of the films that Ruggieri distributed, such as *Terra Madre*, *Piccola Mamma*, *I figli di nessuno*, *Italia Vittoriosa*, *'A Santanotte*, disappeared, but the remnants, often mere fragments, clearly demonstrate that his distribution was geared towards an Italian-American audience.*

*The *Man in Blue* by Edward Laemmle also has to do with Italian identity and emigration. It contains all the ingredients of the American stereotype of the Italian immigrant – Little Italy, the Mafia, the songs and dances of Naples – sealed by the presence of Cesare Gravina.*

*Argentina, instead, is its own unique case. Integration policies were the immediate response to Italian immigration, which was extraordinary in terms of numbers and the influence it had on the Country's identity-making process. This social fabric is reflected in the cinematographic microcosm, dotted with cameramen, directors, actors and producers of Italian origin. Among the most well-known are: Atilio Lipizzi, an Italian electrician who founded the *Compañía Cinematográfica Italo Argentina* in 1905; Mario Gallo, a prominent figure who created the first films with Argentine stories; Federico Valle, probably the most important pioneers of Argentine film.*

*Cinema was an Italian business in Brazil also. The first film projection hall in Rio was created by the Segreto brothers in 1897. The first local films appear to have also been shot by neapolitan, Vittorio di Maio. The substantial numbers of Italian immigrants can also be seen in the titles of films such as *Circolo Operaio Italiano em São Paulo* (1900), *Imigração e Colonização no Estado de São Paulo* (1910). The Paulista proletariat also featured a*



Paulo (1900), *Imigração e Colonização no Estado de São Paulo* (1910). Si riscontra una forte presenza di italiani nel proletariato paulista: Vittorio Capellaro, i fratelli Lambertini, Arturo Carrari. A Barbacena, nello stato di Minas Gerais, l'italiano Paulo Benedetti sperimenta cinema sincronizzato e musicale. Gilberto Rossi, uno dei più grandi fotografi del cinema muto brasiliano, produce il film drammatico *O Segredo do corcunda* di Alberto Traversa (1924).

strong Italian presence: Vittorio Capellaro, the Lambertini brothers and Arturo Carrari. In Barbacena, in the state of Minas Gerais, Paulo Benedetti experimented with synchronized and musical film. Gilberto Rossi, one of the greatest photographers of Brazilian silent film, produced the dramatic film *Segredo do corcunda* by Alberto Traversa (1924).

## ITALIANI NEGLI STATI UNITI ITALIANS IN THE UNITED STATES

È difficile dire con precisione quando l'italiano Michael (Michele) Ruggieri (1886-1958) sia arrivato in America. Sulla base delle informazioni fornite dalla figlia Annette Ruggieri e dalla sorella più giovane June, e dai dati di immigrazione provenienti dagli archivi di Ellis Island, probabilmente immigrò nel 1903 e sbarcò dalla Sicilian Prince. Fece vari lavori prima di trovare una nicchia all'interno del mercato della distribuzione di film. Michael Ruggieri lavorò venticinque anni per la distribuzione della Paramount Pictures a New York e inizialmente si dedicò assieme a suo cognato Michael Nobiletti alla distribuzione di film per gli italo-americani. Con la sua Adriatic Film Company (1929-1940), Ruggieri noleggiava film dall'Italia e spesso versioni italiane di film americani, programmandoli in una serie di cinema dell'area di New York, incluso il Bowery Theatre. La sua catena distributiva comprendeva New York, New Jersey, Maryland, Massachusetts e Indiana.

Caroline Yeager

It is difficult to say precisely when Italian born Michael (Michele) Ruggieri (c.1886-1958) arrived in America. Based on the information provided by his daughters the late Annette Ruggieri and her youngest sister June, and immigration records from the Ellis Island database, he may have immigrated in 1903 and disembarked from the Sicilian Prince at Ellis Island. He worked at several jobs until he found a niche in the film distribution business. Early in his 25 year tenure with Paramount Pictures distribution in New York, Michael Ruggieri formed a partnership with his brother-in-law Michael Nobiletti to distribute and exhibit films for Italian/American audiences. Under his own banner of the Adriatic Film Company (c.1929-1940), Ruggieri leased films from Italy and often Italian versions of American films, and screened them at a string of theatres in the New York City area including the Bowery Theatre. His distribution chain encompassed New York, New Jersey, Maryland, Massachusetts and Indiana.

Caroline Yeager

### SENZA MAMMA E'NNAMURATO Due trailer

Stati Uniti, 1932 Regia: Harold Godsoe

■ Scen., Dial.: Alberto Campobasso; Int.: Rosina De Stefano, Catherine Campagnone; Prod.: Angelo De Vito per Cinema Productions Inc. ■ 35mm. Trailer n. 1: L.: 92 m. D.: 3' a 24 f/s. Trailer n. 2: L.: 80 m. D.: 2' a 24 f/s. Bn. Versione italiana e inglese / Italian and English version. ■ Da: George Eastman House ■ Restaurati nel 2011 da George Eastman House e Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da due positivi nitrato provenienti dalla collezione Michael Ruggieri conservata presso la George Eastman House di Rochester / Restored in 2011 by George Eastman House and Museo nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory, from two nitrate positives from the Michael Ruggieri Collection preserved by George Eastman House in Rochester

Questi due trailer sono attualmente considerati gli unici frammenti del sequel del film di Francesco Pennino *Senza mamma* (1924). Il film ha come protagonista Rosina De Stefano, una cantante d'opera con un vasto repertorio della canzone napoletana, e si avvale della presenza di Catherine Campagnone, Miss Italia 1932. Harold Godsoe è regista anche di un altro film italo-americano che descrive le difficoltà d'integrazione, *Santa Lucia Luntana* (1931), uscito anche come *Cuore d'emigrante* e *The Immigrant*.

*These two trailers are currently regarded as the only remaining film footage of this sequel to Francesco Pennino's earlier film Senza mamma (1924). The sequel stars Rosina De Stefano, an opera singer with an extensive repertoire of Neapolitan songs, and features Catherine Campagnone, Miss Italy of 1932. Director Harold Godsoe was also the director for another Italian/American film depicting the diffi-*

culties of cultural assimilation *Santa Lucia Luntana (1931) also released under the titles Cuore d'emigrante and The Immigrant.*

### LA FOLLIA DELL'ORO Frammento [Rich Man's Folly, 1931]

Stati Uniti, 1931 Regia: John Cromwell

■ Scen.: Grover Jones, Edward Paramore Jr.; Int.: George Bancroft, Frances Dee, Robert Ames, Juliette Compton Prod.: Paramount Pictures Corporation ■ 35mm. L.: 54 m. D.: 2' a 24 f/s. Bn. Versione italiana e inglese / Italian and English version ■ Da: George Eastman House ■ Restaurato nel 2011 da George Eastman House e Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un positivo nitrato proveniente dalla collezione Michael Ruggieri conservata presso la George Eastman House di Rochester / Restored

in 2011 by George Eastman House and Museo nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate positive from the Michael Ruggieri Collection preserved by George Eastman House in Rochester

Questo frammento appartiene al primo rullo della versione italiana del film americano *Rich Man's Folly*. Il film ha subito una forte decomposizione del nitrato che è visibile nella copia conservativa e si riscontra anche nella distorsione del sonoro.

*This fragment is from the first reel of the Italian language version of the American film Rich Man's Folly. The film sustained heavy nitrate decomposition which is seen in the preservation print, and can also be heard on the now severely distorted soundtrack.*

## THUNDER OVER ETHIOPIA Trailer

Italia, 1935

■ Prod.: Piedmont Film Co. ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 2' a 24 f/s. Bn. Versione italiana e inglese / Italian and English version ■ Da: George Eastman House ■ Restaurato nel 2011 da George Eastman House e Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un positivo nitrato proveniente dalla collezione Michael Ruggieri conservata presso la George Eastman House di Rochester / Restored in 2011 by George Eastman House and Museo nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate positive from the Michael Ruggieri Collection preserved by George Eastman House in Rochester

Probabilmente si tratta di un trailer per un film italiano di propaganda per il pubblico americano, con immagini della guerra. Queste immagini vengono presentate come le prime della guerra d'Etiopia ad essere mostrate in America. Compare anche Mussolini mentre parla da un balcone. Il conflitto portò all'annessione dell'Etiopia all'Italia e alla creazione della colonia denominata Africa Orientale Italiana.

*This appears to be a trailer for an Italian language propaganda film made specifically for American audiences and con-*

*tains some images of war. It advertises these images as the first ones of the Second Italo-Ethiopian War to be shown in America. Mussolini is also seen orating from a balcony. This conflict resulted in the Italian annexation of Ethiopia (Abyssinia) and the creation of the colony of Italian East Africa.*

## S. ANTONIO DI PADOVA Frammento

**[Antonio di Padova,  
il santo dei miracoli, 1931]**

Italia, 1931 Regia: Giulio Antamoro

■ F.: Emilio Guattari; Int.: Carlo Pinzauti, Elio Cosci, Ruggero Barni, Armando Casini, Iris D'Alba; Prod.: Società Anonima Cinematografie Religiose Artistiche Sonore (SACRAS) ■ 35mm. L.: 31 m. D.: 69" a 24 f/s. Bn. Versione italiana e inglese / Italian and English version ■ Da: George Eastman House ■ Restaurato nel 2011 da George Eastman House e Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un positivo nitrato proveniente dalla collezione Michael Ruggieri conservata presso la George Eastman House di Rochester / Restored in 2011 by George Eastman House and Museo nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate positive from the Michael Ruggieri Collection preserved by George Eastman House in Rochester

Questo frammento è tutto ciò che rimane della copia nitrato di Ruggieri, solo i titoli di testa. Se la copia sia stata prestata e riconsegnata ad un altro distributore o se si sia decomposta, non lo sapremo mai. Il frammento è stato scoperto quando è stato fatto l'inventario dei film sopravvissuti e non è inserito nella lista dei film scritta a mano da Ruggieri.

*This film fragment is all that remains of Ruggieri's nitrate print and appears to be only the opening credit for the film. Whether the print was borrowed and returned to another distributor or decomposed, we will never know. The fragment was discovered when the inventory of the remaining films was taken and was not listed on Ruggieri's handwritten list of his films.*

## THE MAN IN BLUE

Stati Uniti, 1925 Regia: Edward Laemmle

■ Scen.: E. Richard Schayer; Int.: Herbert Rawlinson, Madge Bellamy, Cesare Gravina, Nick De Ruiz, Harry Mann, Andre De Beranger, C.F. Roarke; Prod.: Universal Pictures Corp. ■ Digi-beta. D.: 60' a 20 f/s. Bn/Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film and Television Archive

*Mélo* urbano di transizione tra *Musketeers of Pig Alley*, *The Italian* e i *Soprano*, passando per *Scarface* (Hawks), narra di Tony Sartori (il sorrentino Cesare Gravina, interprete amato da Stroheim), patrigno del "fiore di Napoli" Tita (la texana Bellamy), innamorata di un poliziotto irlandese (l'inglese Rawlinson), insidiata dal mafioso Vitti (il californiano de Ruiz), a sua volta osteggiato dal "valoroso difensore" della democrazia Capitan Valento (Harry Mann), e amata dall'artista ambulante Carlo (l'australiano de Beranger), il quale sogna di tornare a Napoli. Il film mostra la mafia con i suoi meccanismi di corruzione e violenza gratuita, ma anche il focoso giornalista che la combatte e l'orfanello immigrato, predestinato dal suo status a vessazioni sessual/sociali, ma già "americanizzata".

Il problema qui non è (solo) la consueta equazione tra italiano e mafia: sono le strategie di casting, per cui anche se siamo a Little Italy l'unico interprete italiano è Gravina. Vi è poi l'associazione visiva con le scimmie: il suonatore di organetto è accompagnato da una scimmia che imita la mimica pittoresca di Gravina e l'implicito parallelismo è ripreso quando Vitti (infantile e ingordo come Tony Soprano) mangia golosamente una banana. Italiani = scimmie, come nelle vignette anti-italiane o meglio anti-emigrazioniste. Giuliana Muscio

*An urban mélo between Musketeers of Pig Alley, The Italian and The Sopranos, with a touch of Scarface (Hawks), tells the story of Tony Sartori (played by the Sorrentine Cesare Gravina, Stroheim's beloved actor), stepfather of the "flower of Naples" Tita (the Texan Bellamy), in love with an Irish policeman (the British actor Rawlinson), chased by the mobster Vitti (the Californian de Ruiz), who in turn is challenged by the "valiant defender" of*

democracy Captain Valento (Harry Mann), and loved by the itinerant artist Carlo (the Australian de Beranger), who dreams of going back to Naples. The film shows the corruption and gratuitous violence of the Mafia as well as the fiery journalist who fights against it and the immigrant orphan girl, predestined by her status to social/

sexual harassment, but already “Americanized”.

The problem here is not (only) the usual equation that Italian always means Mafia but the casting strategy. Even though we are in Little Italy, the only Italian actor is Gravina. Italians are also associated visually with monkeys: the organ grinder is

accompanied by a monkey that imitates the picturesque gestures of Gravina, and the implicit parallelism is repeated when Vitti (infantile and gluttonous like Tony Soprano) eats a banana zealously. Italians = monkeys, like the anti-Italian – or better yet anti-immigrant – cartoons.

Giuliana Muscio

## ITALIANI IN ARGENTINA ITALIANS IN ARGENTINA



Expedición Argentina “Stoessel”

Pioniere della cinematografia argentina, Federico Valle (1880-1960), astigiano di nascita, si stabilisce nel 1911 a Buenos Aires dove fonda la Cinematografia Valle, che nasce come piccolo laboratorio dedicato a sottotitolare film stranieri ma che presto entra nella produzione di film documentari e lungometraggi di finzione, per creare poi il primo notiziario cinematografico sudamericano.

A pioneer of Argentine film, Federico Valle (1880-1960), born in Asti, moved to Buenos Aires in 1911 where he founded Cinematografía Valle, which started as a small laboratory subtitling foreign films but soon began producing documentaries and narrative films and later the first South American newsreels.

In fact it was with Cinematografía Valle that brothers Adán and

Proprio grazie alla Cinematografia Valle i fratelli Adán e Andrés Stoessel realizzano il loro film *Expedición Argentina Stoessel*. Girato tra il 1928 e il 1930, il film racconta l'avventuroso viaggio dei due fratelli che, a bordo di una Chevrolet e prima che la Panamericana fosse costruita, vanno da Buenos Aires a New York. I due, accompagnati da alcuni tecnici e da parecchi rulli di pellicola, attraversano i paesaggi più svariati dell'America Latina fino ad arrivare, dopo due anni e quindici giorni, nell'accogliente New York. Testimonianza di una tappa successiva della storia dell'emigrazione italiana in Argentina, *Italiani nella Terra del Fuoco* documenta una delle prime operazioni di migrazione organizzata, lo spostamento di una intera comunità che nel 1949 da Bologna si trasferisce a Ushuaia, nella Terra del Fuoco argentina. I seicento uomini dell'impresa di Carlo Borsari partono da un'Italia distrutta dalla guerra verso un viaggio finalizzato alla costruzione e al progresso, incarnando il nuovo volto della migrazione italiana.

Elena Correrà

## EXPEDICIÓN ARGENTINA "STOESSEL", Raid Buenos Aires-Nueva York

Argentina, 1928-30

■ Prod.: Cinematografia Valle ■ 35mm. L.: 1509 m. D.: 55' a 24 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Fundacion Cinemateca Argentina ■ Restaurato nel 2003 in collaborazione con Library of Congress / Restored in 2003 in collaboration with Library of Congress

*Andrés Stoessel made their film Expedición Argentina Stoessel. Shot between 1928 and 1930, the film narrates the two brothers' adventurous journey from Buenos Aires to New York in a Chevrolet before the Panamericana was built. The two, traveling with a few technicians and a lot of reels of film, cross all the various landscapes of Latin America before arriving, 2 years and 15 days later, in the welcoming city of New York.*

*Italiani nella Terra del Fuoco recounts a later phase of the history of Italian emigration to Argentina and documents one of the first operations of organized migration, the relocation of an entire community that in 1949 left Bologna for Ushuaia, in the Argentine area of Tierra del Fuego. The six hundred men of Carlo Borsari's company left an Italy destroyed by the war for a journey in the name of construction and progress, the new face of Italian emigration.*

Elena Correrà

## ITALIANI NELLA TERRA DEL FUOCO

Italia/Argentina, 1949 Regia: Gino Borsari

■ Prod.: Impresa Carlo Borsari ■ 35mm. L.: 294 m. D.: 11' a 24 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna

## ITALIANI IN BRASILE ITALIANS IN BRAZIL

Gilberto Rossi arriva in Brasile nel 1911 e inizia la sua attività realizzando film su commissione. Diviene socio del documentarista Arturo Carrari. In seguito conosce José Medina, con il quale fonda la Rossi Film. Pressoché tutti i film più importanti degli anni '20 sono fotografati da Gilberto Rossi, la cui capacità tecnica è il valore aggiunto della produzione paolista. Rossi è anche il produttore del più importante cinegiornale del cinema muto brasiliano, le "Rossi Actualidades", realizzato ininterrottamente dal 1919 agli inizi degli anni '30, di cui restano alcuni esempi come *Força Pública do Estado de São Paulo*.

Alberto Traversa fa il suo esordio registico in Italia nel 1915 quando gira per la Latina-Ars di Torino. Negli anni della Grande Guerra fa la spola tra l'Italia e il Sud America, si sposta in Argentina dove lavora prima da solo (*Bajo el sol de la pampa*, 1916), in seguito con Mario Gallo (*En un día de gloria*, 1918; *En buena ley*, 1919), per poi approdare in Brasile.

*O Segredo do corcunda* è il risultato dell'incontro tra queste due figure. L'eccellente qualità della fotografia, la bellezza documentaristica dei paesaggi rurali e i sorprendenti viraggi fecero la fortuna del film, che fu il primo lungometraggio brasiliano mostrato all'estero.

Luigi Virgolin

*Gilberto Rossi arrived in Brazil in 1911 and started out by making films on commission. He became partners with the documentary maker Arturo Carrari. He then met José Medina and founded Rossi Film with him. Almost all the important films of the '20s were photographed by Gilberto Rossi, whose technical skill was the value-added feature of São Paulo production. From 1919 to the beginning of the '30s, Rossi also produced one of the most important newsreels of silent Brazilian film, "Rossi Actualidades", of which some examples have survived such as Força Pública do Estado de São Paulo.*

*Alberto Traversa made his directorial debut in Italy in 1915 when he made a film for Latina-Ars of Turin. During the Great War he traveled back and forth between Italy and South America; he then moved to Argentina where he worked by himself at first (*Bajo el sol de la pampa*, 1916), then with Mario Gallo (*En un día de gloria*, 1918; *En buena ley*, 1919), and then finally relocated to Brazil.*

*O Segredo do corcunda is the result of the encounter between these two figures. The cinematography's excellence, the documentary beauty of the rural landscapes and the surprising print toning made the film a success; it would be the first Brazilian feature-length film showed abroad.*

Luigi Virgolin

## O SEGREDO DO CORCUNDA

Brasile, 1924 Regia: Alberto Traversa

■ F.: Gilberto Rossi; Int.: João Cipriano, Francisco Garca, Inocência Colla-

do, Francisco Madrigano, Philomeno Collado, Raphaela Collado, Benedito Ortiz, Enne Traversa, Nino Ponti, Annunciata Mena Madrigano; Prod.: Rossi Film. ■ 35mm. D.: 49' a 20 f/s. Col. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca Brasileira



A black and white photograph of Luigi Zampa, an Italian filmmaker, sitting at a desk in a library. He is wearing a dark suit and tie, and is focused on writing with a pen. The desk is cluttered with papers and books. Behind him is a large wooden cabinet or desk. The library shelves are filled with books, and the overall atmosphere is one of quiet concentration and intellectual pursuit.

# RIDERE CIVILMENTE. IL CINEMA DI LUIGI ZAMPA

*A Civil Laugh: The Films of Luigi Zampa*

Perché Luigi Zampa? Perché sono passati trent'anni da quando ci ha lasciato? Perché l'ultima monografia scritta su di lui risale al 1955 (a firma Domenico Meccoli, per le edizioni Cinque Lune)? Perché è uno dei pochi autori rimasti esclusi da mode, rivalutazioni cinefile e *cult*?

Luigi Zampa ha diretto alcuni dei maggiori successi della storia del cinema italiano. Alcuni suoi film sono assurti al mito: *Il vigile*, *Il medico della mutua*. Zampa, però, non è diventato un regista proverbiale e dotato di un percorso riconoscibile, come un Monicelli, un Risi, un Comencini; l'accademia non l'ha studiato organicamente, al pubblico sono arrivate poche edizioni in DVD, e tanti suoi film, compresi i più importanti, non passano in televisione da decenni. Per non parlare della fama estera del regista, quasi nulla (ma non c'è da stupirsi: nel catalogo Criterion manca anche Pietrangeli...).

Che cosa è mancato a Zampa? È partito dai telefoni bianchi, ha attraversato il neorealismo trovando per la prima volta una voce originale, è approdato alla commedia, ha percorso il cinema di denuncia; ma non è mai stato considerato un maestro o un padre fondatore di nessuna di queste correnti o filoni. Forse Zampa è stato sempre troppo in anticipo. *Anni difficili*, del 1948, è una commedia sul fascismo e il postfascismo, come ne verranno realizzate negli anni Sessanta. *Processo alla città*, del 1952, su soggetto di Rosi, è il primo film sulla camorra. *L'arte di arrangiarsi*, del 1954, contiene *in nuce* l'evoluzione del personaggio Sordi.

Forse Zampa ha pagato il fatto di non avere mai fatto il simpatico, di non avere mai inseguito i *media*. Non è stato un personaggio, ha concesso poche interviste, ha sempre avuto un riserbo burbero e moralista (nel senso alto del termine), un po' alla Germi; salvo sfogarsi in due romanzi autobiografici (*Il successo* e *Il primo giro di manovella*) che non devono avergli procurato molti amici, almeno tra i pochi che li hanno letti.

In vita, comunque, Zampa ha patito guai e censure di ogni tipo, da cui è uscito, viene voglia di dire, eroicamente: basti il caso di *Anni facili*, nel 1953. E quasi mai è stato capito e valorizzato come meritava. Collaborare (in sei film) con un liberale antifascista come Vitaliano Brancati, negli anni Quaranta e Cinquanta, significava alienarsi la critica moralista (nel senso deteriore) di destra, di centro e di sinistra. La sua amarezza disincantata è stata scambiata per qualunquismo. E la sua inesauribile capacità di raccontare, descrivere, caratterizzare, indignandosi e divertendosi, è passata inosservata. Oggi gli zampiani sono diventati

*Why Luigi Zampa? Because he passed away thirty years ago? Because the last book written about him goes back to 1955 (by Domenico Meccoli, for Cinque Lune)? Because he is one of the few filmmakers ignored by trends, film buff re-evaluations and cult status recognition?*

*Luigi Zampa directed some of the most successful films in the history of Italian cinema. Some of his films have become legendary: Il vigile, Il medico della mutua. Zampa, however, never became a proverbial director with a well-defined artistic path, like Monicelli, Risi or Comencini; scholars have never studied his work organically, only a few DVDs have been made of his films, and so many of his movies, including his most important works, have not been shown on television for ages. Not to mention his almost non-existent reputation abroad (which is hardly surprising: the Criterion catalog doesn't even mention Pietrangeli...).*

*What did Zampa lack? He started out with "telefoni bianchi", he experimented with Neorealism and found his own original voice, he then made comedies and was the precursor of films of social criticism; but Zampa has never been considered a master or a founding father of any of these trends or genres. Perhaps Zampa was a little too ahead of his time. In 1948 he made Anni difficili, a comedy about fascism and post-fascism, which would become a filmmaking trend in the 1960s. The 1952 film Processo alla città, based on a story by Rosi, was the first film about the Camorra. L'arte di arrangiarsi, in 1954, prefigures the role played by Sordi throughout his career.*

*It could be that Zampa paid a price for not being an easy person, for not chasing after the media. He was not a celebrity, he gave few interviews and had a gruff and moralistic (in the highest sense of the word) reserve, a bit like Germi – except for venting in two autobiographical novels (Il successo and Il primo giro di manovella), which probably did not make him many friends, at least among the few who read them.*

*While he was living, Zampa experienced every kind of trouble and criticism, which he came out of heroically: the case of Anni facili, in 1953, is an emblematic example. And rarely has he been understood or prized as he should be. Collaborating (on six films) with a liberal antifascist like Vitaliano Brancati in the 1940s and 50s meant alienating moralistic (in the worst sense) critics whether right, center or left. His disenchanted bitterness was mistakenly interpreted as political apathy, while his unfailing ability to narrate, describe, characterize, whether angry or amused, went unnoticed.*





Gli anni ruggenti

più numerosi. Il restauro di *Anni difficili*, curato nel 2008 da Cineteca di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana di Milano e Museo Nazionale del Cinema di Torino, ha fatto riemergere un film essenziale per conoscere la nostra Storia. E per cominciare a riscoprire un regista che, come ha dichiarato Ettore Scola a "l'Unità", il 19 agosto 1991, "ha introdotto una vena satirica nel nostro neorealismo e ha aiutato a nascere la commedia all'italiana. Zampa voleva poter anche ridere delle tragedie dei suoi uomini, ma ridere civilmente".

Alberto Pezzotta

Un ringraziamento particolare ad Anna Gilardelli

*Today fans of Zampa are growing in number. The restoration of Anni difficili, arranged in 2008 by Cineteca di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana di Milano and Museo Nazionale del Cinema di Torino, has brought back to life a film that is imperative in order to understand Italian History. A starting point for rediscovering a director who, as Ettore Scola wrote in "l'Unità" on August 19th, 1991, "introduced a satirical vein to our Neorealism and helped create the Italian-style comedy. Zampa wished to laugh at the tragedies of his men, too, but laugh civilly."*

Alberto Pezzotta

*Special thanks to Anna Gilardelli*

## L'ONOREVOLE ANGELINA

Italia, 1947 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: Piero Tellini, Susi D'Amico [Suso Cecchi D'Amico], Luigi Zampa; Scen.: Piero Tellini, Susi D'Amico [Suso Cecchi D'Amico], Luigi Zampa, Anna Magnani; F.: (1,33:1) Mario Craveri; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Piero Filippone, Luigi Gervasi (Ass.); Mu.: Enzo Masetti; Ar.: Antonio Altoviti, Emilio Eletto; Int.: Anna Magnani (Angela Bianchi detta Angelina), Nando Bruno (Pasquale Bianchi), Ave Ninchi (Carmela), Maria Grazia Francia (Annetta, la figlia di Angelina), Franco Zeffirelli (Filippo Garrone), Ernesto Almirante (Luigi), Armando Migliari (Callisto Garrone), Marco Tulli (Marco, il cameriere); Prod.: Lux Film, Ora Film; v.c. n. 3138 del 20.09.47; Pri. pro.: 12 novembre 1947 ■ 35mm. L.: 2524 m. D.: 92'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Angelina, moglie di un vicebrigadiere e madre di cinque figli, guida le donne esasperate di una borgata romana ad azioni contro borsari neri e palazzinari; sfida la polizia, ed è tentata di scendere in politica. Finale aperto, che dalla critica impegnata è sempre stato giudicato un ritorno all'ordine, e invece non lo è.

Dopo il neorealismo timido di *Un americano in vacanza* e *Vivere in pace*, Zampa cambia metodo e gira il suo primo film importante. Aperto da un maestoso piano sequenza, mostra anche una consapevolezza stilistica di solito negata al regista romano. Che, con i fidi Tellini e Cecchi D'Amico, si ispira a un fatto di cronaca, e offre ad Anna Magnani (in uno dei suoi rari *credits* come cosceneggiatrice) un ruolo in linea con il suo personaggio postbellico di popolana intraprendente. Qui molto più sovversivo: il film diventerà "quasi un *cult* presso vari gruppi degli anni Settanta, che vi vedono l'antecedente degli 'espropri proletari'" (Pellizzari). Nel piglio civile, trascinante, senza eufemismi, viene fuori l'anima di un grande regista. Noto, inoltre, come Zampa storicizzi il neorealismo rappresentando giornalisti e fotografi borghesi che curiosano tra le baracche e vengono presi a male parole dagli abitanti. È una *mise en abyme*, un'autocritica metalinguistica, una dichiarazione morale.

*Angelina, wife of a sergeant and mother of five children, leads a group of desper-*

*ate women from a poor Roman neighborhood against black marketeers and building speculators; she challenges the police and is tempted to make her way into politics. An open ending that has always been considered a return to order by politically committed critics. But actually, it really isn't.*

*After his first timid attempts at Neorealism with Un americano in vacanza and Vivere in pace, Zampa changed approach and shot his first important film. The film opens with a magnificent sequence shot and demonstrates a stylistic awareness normally not ascribed to the Roman director. Zampa, with trusty friends Tellini and Cecchi D'Amico, was inspired by a news event and offered Anna Magnani (in one of her rare credits as co-screenwriter) a role in line with her post-war character as an enterprising working-class woman. Here though much more subversive: the film reached "almost cult status with various groups of the '70s that saw it as a forerunner to 'proletarian expropriation.'" (Pellizzari).*

*With a civic, enthralling tone without euphemisms, the soul of a great director emerges. To note also is how Zampa puts Neorealism in a historical context by depicting middle-class journalists and photographers poking around the shacks and badmouthed by the inhabitants. It is a mise en abyme, a metalinguistic self-criticism, a moral statement.*

## ANNI DIFFICILI

Italia, 1948 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: da *Il vecchio con gli stivali* di Vitaliano Brancati; Scen.: Vitaliano Brancati, Sergio Amidei [e Luigi Zampa, non accreditato], con la collaborazione di Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti; F.: (1,33:1) Carlo Montuori; Mo.: Eraldo da Roma; Mu.: Franco Casavola; Scgf.: Ivo Battelli; Co.: Giuliana Bagno; Ar.: Francesco De Feo; Ass. regia: Mauro Bolognini; Int.: Umberto Spadaro (Aldo Piscitello), Massimo Girotti (Giovanni), Ave Ninchi (Rosina), Enzo Biliotti (il barone), Giovanni Grasso, Aldo Silvani (il farmacista), Odette Bedogni [Delia Scala] (Elena), Olinto Cristina, Loris Gizzi (il ministro fascista), Ernesto Almirante (nonno), Carletto Esposito (Riccardo), Milly Vitale (Maria), Rainero De Cenzo, Ermanno Randi, Bruno e Vittorio

Di Stefano, Gabriele Tinti, Natale Cirino, Giuseppe Nicolosi, Agostino Salvietti; Prod.: Domenico Farzari per la Briguglio Film; v.c. n. 4481 del 27/08/1948; Pri. pro.: 29 settembre 1948 ■ 35mm. D.: 113'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro nel 2008 dal laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva d'epoca in nitrato, conservata alla Fondazione Cineteca Italiana di Milano e da un controtipo *safety* conservato al British Film Institute di Londra. Per il restauro digitale dell'audio è stata utilizzata, oltre alla copia di Milano, anche una copia positiva *safety* conservata alla Cineteca Svizzera di Losanna. / Restored in 2008 by L'Immagine Ritrovata Laboratory from an original nitrate positive print preserved by Fondazione Cineteca Italiana and from dupe safety preserved by the British Film Institute. For the sound restoration, safety print from Cinémathèque Suisse was used together with the print from Milan.

"Ridere dei propri difetti è la migliore virtù dei popoli civili", dichiara il cartello iniziale. Ma nel 1948 non tutti erano disposti a ridere civilmente. Il primo incontro tra Zampa e Brancati adatta un racconto dello scrittore catanese e racconta la parabola paradossale di un pover'uomo (Spadaro), prima costretto a prendere la tessera del fascio, e poi perseguitato da chi fascista lo era stato veramente, ma nell'Italia repubblicana è rimasto al potere.

È la prima volta, nel dopoguerra, che si parla di "trasformismo, malcostume dilagante a tutti i livelli del sociale, impossibilità di vivere, per l'uomo comune, attenendosi a regole di onestà" (Brunetta). Lo spirito di Zampa e Brancati è laico, disincantato, amaramente ironico. Forse la commedia all'italiana nasce qui.

All'inizio i censori non si prendono responsabilità ("La Commissione, poiché il contenuto del film è apparso offensivo per il popolo italiano, non ha ritenuto di pronunziarsi in merito"). Il film viene sbloccato da Andreotti in persona, sottosegretario alla Presidenza del consiglio con delega allo Spettacolo (Brancati maligherà sui motivi di un gesto tanto illuminato). Ma poi ci sono interpellanze alla Camera perché venga distrutto un film "considerato una vergogna nazionale" (Zampa). E a sinistra non va meglio: Ugo Casiraghi su "l'Unità", si indigna, scrive che Zampa equipara fascismo e antifascismo. Italo Calvino ne tenta la difesa dalle colonne



Anni difficili

dell'“Unità” milanese: l'articolo non uscirà mai. Oggi, grazie anche a studiosi come Tatti Sanguineti e Goffredo Fofi, al film è stato riconosciuto finalmente il suo valore.

*“Being able to laugh at one's own faults is the greatest virtue of a civilized people” says the opening sign. But in 1948 not everyone was willing to laugh with civility. At the first meeting between Zampa and Brancati, they adapted a story by the Sicilian writer that told the paradoxical parable of an unlucky man (Spadaro) forced at first to join the fascist party and later hounded by who had really been a fascist but stayed in power under the Italian republic. It was the first time in the post-war period*

*that there were discussions about “trasformismo, rampant immorality at every level of society, impossibility for a common man to live and be honest” (Brunetta). Zampa and Brancati have a secular, disenchanted, bitterly ironic point of view. Perhaps this was the birth of Italian-style comedy.*

*At first the censorship board did not claim any responsibility (“Since the content of the film seemed offensive to the Italian people, the Commission made no decision regarding it”). The film was released by Andreotti as undersecretary to the President of the Council of Ministers with special powers regarding performing arts (Brancati would speak negatively about*

*the reasons of such a generous gesture). There were later parliamentary interpellations for the destruction of a film that was “considered a national shame” (Zampa). And on the left, things didn't go much better: Ugo Casiraghi in “l'Unità” wrote that Zampa equated fascism with antifascism. Italo Calvino tried to defend it in the Milan edition of L'Unità: the article was never published. Today, thanks to scholars like Tatti Sanguineti and Goffredo Fofi, the film has finally received the respect and status it deserves.*

## PROCESSO ALLA CITTÀ

Italia, 1952 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: Ettore Giannini, Francesco Rosi; Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Ettore Giannini, con la collaborazione di Diego Fabbri, Turi Vasile, Luigi Zampa; F.: (1,33:1) Enzo Serafin; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Aldo Tomassini; Co.: Maria De Matteis, Marilù Carteny (Ass.); Op.: Aldo Scavarda; Mu.: Enzo Masetti, dirette da Fernando Previtali; Ar.: Mauro Bolognini, Giovanni [Nanni] Loy, Pietro Notarianni; Int.: Amedeo Nazzari (Giudice Antonio Spicacci), Mariella Lotti (Elena Spicacci), Silvana Pampanini (Liliana Ferrari), Paolo Stoppa (il delegato Perrone), Franco

Interlenghi (Luigi Esposito), Tina Pica (la padrona del ristorante), Edward Cianelli (don Alfonso Navona); Prod.: Film Costellazione; v.c. n. 12273 del 28.06.52; Pri. pro.: 1 settembre 1952 ■ 35mm. L.: 2951 m. D.: 108'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cinoteca Nazionale

Il film che Zampa ha sempre detto di preferire, assurdamamente mai uscito per l'homevideo. L'idea è del giovane Francesco Rosi: vorrebbe fare un film sul Processo Cuocolo, che nel 1911 portò alla prima condanna in massa di un gruppo di camorristi napoletani, e scrive il soggetto con Ettore Giannini. Ma il film, che an-

tipica vent'anni di cinema civile, è puro Zampa, efficace tanto nella drammaturgia che nella descrizione d'ambiente. E la ricostruzione della camorra *Belle Epoque*, si intuisce, è un pretesto per parlare in modo trasparente di una società che non cambia.

Amedeo Nazzari, il giudice ispettore Spicacci, è l'unico appiglio di ordine e morale in una società che appare corrotta dagli strati più bassi a quelli più alti. Indagando su un duplice omicidio, scopre una rete di complicità sempre più vasta, mentre lui si trova sempre più solo. E in ciò Zampa tradisce, forse per l'unica volta, un "modello



Anni facili

americano" (Gianni Volpi) alla Zinnemann o alla Dmytryk.

Celebre e citata, all'epoca, la sequenza in cui Spicacci ricostruisce con i partecipanti un banchetto fatale. Incassi medi, nell'anno di *Don Camillo*, e critica, come quasi sempre, incline a spaccare i capelli in quattro.

*The film that Zampa always said was his favourite, which strangely was never released for home video. It was an idea of young Francesco Rosi: he wanted to make a film about the Cuocolo Trial, which in 1911 was the first conviction of a group of Neapolitan Camorra members, and wrote the story with Ettore Giannini. But the film, twenty years before the genre of social criticism, is pure Zampa, with a dramatic composition as effective as the description of the settings. And the re-creation of the Belle Époque Camorra, one can tell, is simply an excuse to talk honestly about a society that never changes.*

*Amedeo Nazzari, judge Spicacci, is the only foothold of order and morality in a society that is corrupt from the bottom all the way to the top. Investigating a double homicide, Spicacci discovers a network of people involved that increasingly gets larger as he finds himself increasingly alone. And perhaps this is the only occasion that Zampa reveals an "American model" (Gianni Volpi) à la Zinnemann or à la Dmytryk.*

*Famous and often quoted at that time was the sequence in which Spicacci reconstructs a fatal banquet with its participants. Average box office sales in the same year Don Camillo was released, and critics, as always, inclined to splitting hairs.*

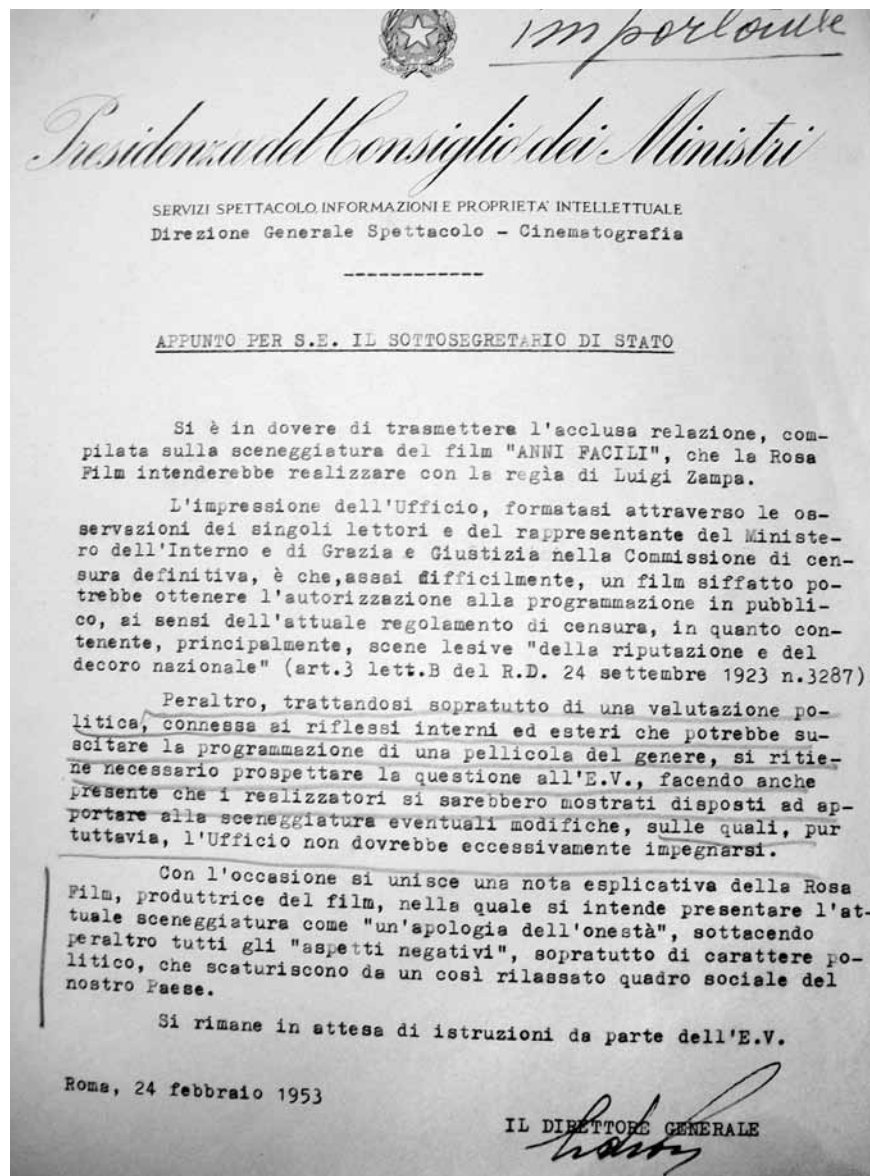
## ANNI FACILI

Italia, 1953 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: Vitaliano Brancati; Scen.: Sergio Amidei, Vitaliano Brancati, Luigi Zampa, Vincenzo Talarico; F.: (1,33:1) Aldo Tonti; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Piero Gherardi; Co.: Marilù Carteny; Op.: Franco Villa; Mu.: Nino Rota, dirette da Fernando Previtali; Ar.: Nanni Loy, Leopoldo Savona; Int.: Nino Taranto (Prof. De Francesco), Gino Buzzanca (Barone Ferdinando La Prua),

Alda Mangini (Fedora Larina), Clelia Matania (Rosina De Francesco), Giovanna Ralli (Teresa), Gastone [Gabriele] Tinti (Pietro Loffredo), Armenia Balducci (Baronessina La Prua), Mara Berni (Maria Vercesi), Domenico Modugno (il giudice), Checco Durante (usciera), Riccardo Billi (Giovanni Pellecchia), Mario Riva (Mario Paoletta); Prod.: Carlo Ponti e Dino De Laurentiis per Ponti-De Laurentiis Cinematografica; v.c. n. 15009 del 20/10/1953; Pri. pro.: 12 novembre 1953 ■ 35mm. L.: 2970 m. D.: 108'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Il ruolo della vita per Nino Taranto, modesto professore siciliano che, trasferito a Roma, si perde nel labirinto dei ministeri romani e finisce per lasciarsi corrompere. Il film, tra i più belli di Zampa e da allora scarsamente circolato, uscì sostanzialmente integro da una delle lotte più accanite contro la censura del dopoguerra. Tre revisioni della sceneggiatura prima di dare il via libera alle riprese, per un film giudicato "volutamente scandalistico e ferocemente autolesionista", e poi un visto di censura che tarda a essere concesso.



Motivo ufficiale: la satira della burocrazia statale corrotta. Motivo occulto: la satira dei neofascisti, che fa scattare la querela del maresciallo Graziani. Questa volta Andreotti non contiene le intemperanze dei funzionari del ministero: ma il 22 ottobre 1953 il film esce, e "l'Unità" esulta: "Una vittoria dell'antifascismo e del cinema italiano." Era vero, e per una volta la critica sorride a Zampa. "La storia di *Anni facili* dimostra una volta di più come in Italia sia debole lo slancio non diciamo rivoluzionario ma semplicemente civico, come sia invece ancora radicata e forte l'idea che certe parti, situazioni e persone della nostra società siano sacre e intoccabili," scrive Moravia su "L'Europeo".

*The role of a lifetime for Nino Taranto, a modest Sicilian professor who moves to Rome, gets lost in the maze of Roman ministries and gives in to corruption. One of Zampa's greatest films and yet a work that has seen little distribution, Anni facili basically came out intact from one of the bitterest censorship battles of the post-war era. Three revisions of the script were needed before getting the green light for production. It was judged a "deliberately scandalous and savagely self-destructive" film, and the censor certificate took forever to be issued. The official reason: satire of a corrupt state bureaucracy. The hidden reason: the satire of neo-fascists, which triggered the lawsuit of Marshal Graziani. This time Andreotti did not subdue the liberties taken by government officials: but on October 22<sup>nd</sup>, 1953 the film was released and "l'Unità" exclaimed: "A victory for anti-fascism and for Italian film." It was true, and for once critics smiled on Zampa. "The story of Anni facili demonstrates once again how a merely civic – forget revolutionary – impetus is weak in Italy and how ingrained instead is the idea that certain parts, situations and people of our society are sacred and untouchable," wrote Moravia in "L'Europeo".*

## SIAMO DONNE Episodio ISA MIRANDA

Italia, 1953 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: Cesare Zavattini; Scen.: Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Luigi Zampa, Giorgio Prospe-

ri; F.: (1,33:1) Domenico Scala; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Ugo Bloettler; Mu.: Alessandro Cicognini; A. regia: Giovanni [Nanni] Loy; Int.: Isa Miranda (se stessa), Roberto Giagnoni (se stesso); Prod.: Alfredo Guarini per Titanus, Film Costellazione; v.c. n. 15251 del 20.10.53; Pri. pro.: 22 ottobre 1953 ■ 35mm. D.: 19'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione Ripley's Film NB Gli altri episodi sono di Alfredo Guarini (*Prologo – 4 attrici, una speranza*), Gianni Franciolini (*Alida Valli*), Roberto Rossellini (*Ingrid Bergman*), Luchino Visconti (*Anna Magnani*)

L'idea di Zavattini era mostrare quattro attrici famose nella loro verità umana di donne. Rispetto alla Valli seducente, alla Bergman casalinga e alla Magnani che è una iper-Magnani, l'episodio di Zampa con Isa Miranda (moglie del regista e produttore Alfredo Guarini, che dirige l'episodio cornice del film) è il meno noto e forse il più interessante. Perché meglio fonde il lato documentario con l'invenzione. La Miranda soccorre un bimbo proletario e si ritrova nella propria casa vuota, e rimpiangendo di avere sacrificato tutto alla carriera. "Isa Miranda è talmente contenuta e autentica, a Zampa appare talmente disponibile nei confronti delle cose, che l'episodio acquista una forza e una simpatia particolari e una capacità di emozionare in modo sottile e profondo" (Giorgio De Vincenti, "Bianco & Nero").

*It was Zavattini's idea to show four famous actresses as real women. Valli is seductive, Bergman a housewife and Magnani a super-Magnani, but Zampa's episode with Isa Miranda (wife of the director and producer Alfredo Guarini, who directed the introductory episode) is the least known but perhaps the most interesting because it is a finer combination of documentary and invention. Miranda rescues a proletarian child and returns to her empty home regretting having sacrificed everything for her career. "Isa Miranda is so reserved and authentic, she seems to Zampa so open to everything that happens, that the episode takes on a particular power and sympathy and ability to move viewers in a subtle and deep way" (Giorgio De Vincenti, "Bianco & Nero").*

## QUESTA È LA VITA Episodio LA PATENTE

Italia, 1954 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: dal racconto omonimo di Luigi Pirandello; Scen.: Vitaliano Brancati, Luigi Zampa; F.: (1,33:1) Giuseppe La Torre; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Peppino Piccolo, Salvatore Prinzi; Co.: Maria De Matteis; Mu.: Carlo Innocenzi, Armando Trovajoli, dirette da Ezio Carabella; Int.: Totò (Rosario Chiarchiaro), Armenia Balducci (Rosinella, figlia di Rosario), Anita Durante (la moglie), Mario Castellani (il giudice D'Andrea), Nino Vingelli (il venditore di fuochi artificiali), Attilio Rapisarda (l'usciera), Fiorella Marcon (una figlia di Rosario), Isabella Nobili (una figlia di Rosario); Prod.: Felice Zappulla per Fortunia Film; v.c. n. 15863 del 22.01.54; Pri. pro.: 3 febbraio 1954 ■ 35mm. D.: 15'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale NB Gli altri episodi sono di Giorgio Pastina (La giara), Mario Soldati (*Il ventaglino*), Aldo Fabrizi (*Marsina stretta*)

*Altri tempi* di Blasetti (1952) aveva introdotto la voga del film a episodi di derivazione letteraria. In *Questa è la vita* Pirandello ispira quattro registi con risultati alterni. Gli episodi di Pastina, Soldati e Fabrizi sono bozzetti innocui e poco pirandelliani. Zampa è di gran lunga il migliore: non a caso cosceneggia Brancati, che valorizza l'umana esasperazione dello jettatore costretto a chiedere un riconoscimento ufficiale delle sue "doti", per avere di che vivere. E Totò è grande, grandissimo, complesso, a più strati, irresistibile. "Sotto la sua maschera grottescamente segnata traspare non di rado il tormento del personaggio pensato da Pirandello", ammette Gian Luigi Rondi su "La Fiera Letteraria".

*Altri tempi* by Blasetti (1952) introduced the trend of films based on literature in episodes. In *Questa è la vita* Pirandello is the inspiration for four directors with different results. The episodes by Pastina, Soldati and Fabrizi are innocuous sketches that have little to do with Pirandello. Zampa's is incomparably better: not without reason Brancati was the coscreenwriter, who knew how to make the most of the exasperation of the jettatore, a man who can cast evil spells, forced to ask for official recognition of his "talent" in order to earn a living. And Totò is won-



*Isa Miranda, episodio di Siamo donne*





derful, magnificent, complex, layered, irresistible. "Under his grotesquely drawn face the suffering of the character created by Pirandello often shines through," said Gian Luigi Rondi in "La Fiera Letteraria".

## L'ARTE DI ARRANGIARSI

Italia, 1954 Regia: Luigi Zampa

■ Sog., Scen.: Vitaliano Brancati; F.: (1,33,1) Marco Scarpelli; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Mario Chiari, Mario Garbuglia (Ass.); Co.: Maria De Matteis; Mu.: Alessandro Cicognini; A. regia: Otto [Ottavio] Pellegrini; As. regia: Luciano Martino, Paolo Bianchini; Int.: Alberto Sordi (Rosario Scimoni detto Sasà), Marco Guglielmi

(Avvocato Giardini), Franco Coop (il sindaco), Armenia Balducci (Lilli De Angelis), Elli Parvo (Emma, la figlia del sindaco), Carlo Sposito (duca di Lanocita), Gino Buzzanca (barone Mazzei), Franco Migliacci (Casaletti), Giacomo Furia (maggiordomo di Sasà); Prod.: Gianni Hecht Lucari per Documento Film; v.c. n. 17853 del 22/12/1954; Pri. pro.: 29 dicembre 1954 ■ 35mm. L.: 2369 m. D.: 86' Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Un film capitale nell'evoluzione di Alberto Sordi, e l'unica sceneggiatura che Brancati (purtroppo morto durante le riprese) firma senza contributi altrui. Dopo *Anni facili*, l'ambizione si alza a descrivere oltre quarant'anni di trasformismo e qualunquismo attraverso Sasà Scimoni, che

da socialista diventa fascista, e nel dopoguerra si improvvisa produttore di film religiosi con soldi di dubbia provenienza. Scimoni, scrive Vittorio Spinazzola (in Goffredo Fofi, *Alberto Sordi*), è "emblema dell'irresponsabilità politica di una classe disgregata e corrotta, preoccupata solo di mimetizzarsi nei panni del vincitore di turno. ... Non c'è in lui il cinismo eroico che è pur necessario ai grandi ribaldi; chiuso nel suo utilitarismo, il piccolo opportunista non ha nemmeno l'ampiezza di vedute indispensabile per rendersi conto a tempo del vento che tira." È proprio la mediocrità irredimibile del personaggio-Sordi la grande intuizione di Zampa e Brancati, quasi in contemporanea con il lavoro di Rodolfo Sonego per *Il seduttore*.



Gastone Moschin e Gino Cervi in *Gli anni ruggenti*

La censura, scottata dall'esperienza di *Anni facili*, questa volta sta quasi tranquilla: la battaglia di Zampa ha avuto il suo effetto. Ma la critica torna a essere tiepida.

*A fundamental film for Alberto Sordi's evolution as an actor and the only screenplay written solely by Brancati (who unfortunately died during filming). After Anni facili, Zampa raised the stakes with the ambition of describing more than forty years of trasformismo and political apathy through the story of Sasà Scimoni, a socialist who becomes fascist and in the post-war period creates a career as a religious film producer with money of dubious origin.*

*Scimoni, Vittorio Spinazzola wrote (in Goffredo Fofi, Alberto Sordi), is "a symbol of the political irresponsibility of a disjointed and corrupt class, only concerned with having the appearance of whoever is in power at the moment. ... He does not embody a drop of heroic cynicism, which even a great villain requires; blindsided by his utilitarianism, the smalltime opportunist's perspective is too narrow to recognize in time which way the wind is blowing." And the irredeemable mediocrity of Sordi's character is the great perception of Zampa and Brancati, almost at the same time as Rodolfo Sonego's work for Il seduttore.*

*This time the censorship board, burnt by the experience with Anni facili, is almost pacific: Zampa's battle had an effect. But critics were once again lukewarm.*

## GLI ANNI RUGGENTI

Italia, 1962 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: Sergio Amidei, Vincenzo Talarico Luigi Zampa; Scen.: Ettore Scola, Ruggero Maccafi, Luigi Zampa; F.: (1,85:1) Carlo Carlini; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Piero Poletto; caratterizzazioni: Piero Gherardi; Co.: Lucia Mirisola; Mu.: Piero Piccioni; A. regia: Paolo Bianchini; Int.: Nino Manfredi (Omero Battiferri), Gino Cervi (Salvatore Acquamano), Salvo Randone (medico antifascista), Michèle Mercier (Elvira, la maestra), Gastone Moschin (Carmine Passante), Rosalia Maggio (Donna Nunzia), Linda Sini (Elsa), Dolores Palumbo (signora De Vincenzi), Françoise Prévost (la figlia del medico),

Angela Luce (Rosa De Bellis), Giuseppe Ianiro (Nicola De Bellis), Mario Pisu (Peppino, gerarca romano); Prod.: Achille Piazzi per Spa Cinematografica, Incei Film; v.c. n. 37354 del 18/04/1962; Pri. pro.: 21 aprile 1962 ■ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

All'inizio degli anni Sessanta nasce la voga delle commedie sul Ventennio, e quella di Zampa è una delle più limpide e feroci. Il soggetto gogoliano (*L'ispettore generale*) innesca una specie di farsa degli equivoci, con l'assicuratore Manfredi scambiato per un gerarca in visita in un paese di provincia. Ma non ci sono solo caricature e macchiette, per altro irresistibili, secondo quella sinergia tra sceneggiatori e cast che è del nostro cinema migliore. A un certo punto si smette di ridere, quando Manfredi conosce il degrado e la miserie in cui versa un'Italia che il fascismo fa finta di non vedere e che, ieri come oggi, si fida assurdamente di esso. Su "l'Unità" Ugo Casiraghi, rinsavito dai tempi di *Anni difficili*, applaude: "La satira di Zampa morde con lucida efficacia... e permette di considerare quanta realtà e quanto costume del 'bieco ventennio' siano rimasti anche ai nostri giorni."

Ma Zampa continua a non avere vita facile; dopo che i portuali di Genova avevano minacciato le riprese di *Il magistrato*, dopo che i pizzardoni avevano chiesto il sequestro di *Il vigile*, i missini lo aggrediscono mentre gira il film a Ostuni.

*At the beginning of the Sixties, comedies, about the twenty year period of fascism became a fashion, and Zampa's is one of the most transparent and ferocious. The Gogolian story (The Government Inspector) triggers a kind of comedy of errors that sees the insurance broker Manfredi mistaken for an important fascist party official inspecting a provincial town. But there aren't only compelling caricatures and comedians, fruit of the synergy between the greatest screenwriters and actors of Italian cinema. At a certain point there is no more laughing, when Manfredi sees the decline and misery of an Italy that fascism pretends not to see and that till nowadays absurdly believes in it. In l'Unità Ugo Casiraghi, who had since come to his senses after Anni difficili, praised the film: "Zampa's satire is bril-*

*liantly and effectively biting... and it allows us to consider how much reality and habits of the 'dark twenty years' live on in our times."*

*Zampa continued, nonetheless, having a hard time; after the dockworkers of Genoa had threatened the shooting of Il magistrato, after the local police had demanded Il vigile be confiscated, MSI supporters attacked him while he was shooting the film in Ostuni.*

## BISTURI, LA MAFIA BIANCA

Italia, 1973 Regia: Luigi Zampa

■ Sog., Scen.: Dino Maiuri, Massimo De Rita; F.: (Technicolor, 1,85:) Giuseppe Ruzzolini; Mo.: Franco Fraticelli; Scgf.: Flavio Mogherini; Co.: Emilio Baldelli; Op.: Elio Polacchi; Mu.: Riz Ortolani; A. regia: Tony Brandt, Sofia Scandurra; Int.: Enrico Maria Salerno (Dr. Giordani), Gabriele Ferzetti (Prof. Daniele Vallotti), Senta Berger (Suor Maria), Luciano Salce (Enrico), Claudio Gora (Calogeri), Tina Lattanzi (madre di Vallotti), Enzo Garinei (Dr. Botti), Antonella Steni (moglie di Enrico), Sandro Dori (Dr. Casati), Piera Degli Esposti (signora Marchetti), Ernesto Colli (un operaio), Ezio Sancrotti (Dr. Fabiani); Prod.: Roberto Loyola per R. Loyola Cinematografica; v.c. n. 62180 del 09.04.73, m. 2767; Pri. pro.: 25 agosto 1973 ■ 35mm. L.: 2810 m. D.: 102'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

"Perché in Italia nella medicina e nella chirurgia non ci sono premi Nobel? Perché da noi i "baroni" operano dal mattino alla sera, anche quando non è necessario. Da dove mi viene questa certezza? Dalla casistica che ho raccolto per fare il film. Non ho fatto altro che ascoltare casi di persone che ti dicono: 'Mi volevano operare ma sono riuscito a sventare il pericolo'." (Luigi Zampa, "L'Europeo"). Ferzetti è un barone della chirurgia che gestisce la sua clinica badando spietatamente al profitto. Dopo un paio di morti evitabili, il suo disincantato braccio destro, Salerno, decide di denunciarlo. Dopo *Il medico della mutua* con Sordi (1969), Zampa torna in ambiente ospedaliero, continua le ricerche sul campo e non fa più ridere. Nell'epoca di quel cinema di denuncia civile che ha contribuito a impostare fin dagli anni Cinquanta, mo-



stra di sapersi ancora indignare e assesta pugni nello stomaco. Almeno una sequenza - quella delle operazioni a catena - è da antologia; e il risultato, più cupo del solito, è da rivalutare rispetto alle tiepide recensioni d'epoca. "Girato senza badare tanto per il sottile, ha comunque un'efficace progressione drammatica e una conclusione a sorpresa", notava comunque Kezich.

*"Why doesn't Italy have any Nobel prize winners in medicine and surgery? Because here the 'barons' operate day and night, even when it isn't necessary. How do I know this fact? From the cases I collected to make this film. I didn't hear anything but people saying 'They wanted to operate but I managed to avoid such a danger'." (Luigi Zampa, L'Europeo).*

*Ferzetti is a surgeon and professor who runs his clinic where the only concern is making a profit. After a few preventable deaths, his disgruntled right-hand man, Salerno, decides to report him.*

*After Il medico della mutua with Sordi (1969), Zampa returns to the world of hospitals, continues to do his field research and isn't funny anymore. At a time when films of social criticism had become a consolidated genre, which Zampa had helped to define and worked on ever since the 1950s, the Roman director showed that he still knew how to get angry and throw a punch in the gut. At least one sequence - of chain operations - should be considered a classic; and the outcome, darker than usual, deserves new appraisal after the lukewarm reviews it received at the time. "Shot without being concerned about subtlety, the film nevertheless contains an effective dramatic progression and a surprising ending," noted Kezich anyway.*



Bisturi, la mafia bianca



# II IL PARADISO DEI CINEFILI

PARTE PRIMA  
Tra Otto e Novecento

*II / THE CINEPHILES' HEAVEN  
First part: between 800 and 900*



# ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM

*Searching for Colour in Films*

## I COLORI DEL MUTO SILENT COLOUR

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Le immagini proiettate dalla lanterna magica hanno colori intensi. Le arti del diciannovesimo secolo s'inebriavano di colori – orientalismo, storicismo, abiti da sera del Secondo Impero e della Belle Époque e, ovviamente, la pittura della luce da Turner fino agli impressionisti con il loro *plein air*. Le ricorrenze, sempre *en plein air*, come le parate erano soprattutto dei grandiosi spettacoli di colori, perché – oggi difficile da immaginare – l'esercito era cosa estremamente frivola dal punto di vista visivo, con le uniformi in tutti i colori dell'arcobaleno, i copricapi fantastici, le piume e i pennacchi, i cordoncini d'argento e d'oro, i galloni e i bottoni.

In occasione delle prime rappresentazioni del Cinématographe Lumière, la mancanza dei colori balzò subito all'occhio – “queste immagini (il *défilé* della visita dello zar a Parigi) mi lasciarono freddo, perché i colori, che in quell'occasione avevano un ruolo principale, non c'erano e quello che si vedeva rassomigliava a delle ombre pallide” (cronaca cittadina della «Zürcher Post», n. 92, 3 novembre 1896). Pallore e acromaticità sono sinonimi di inverno e morte; i colori e la loro vivacità invece significano l'estate e la vita. E la produzione cinematografica dovette affrontare il problema tanto da impiegare, in un primo momento, la tecnica sviluppata per la fotografia della colorazione a mano e, successivamente, adattando e perfezionando ulteriori procedimenti di colorazione.

Molte copie nitrato, a differenza di quanto viene riportato sul loro stato fisico, sono tutt'altro che pazienti moribondi, ma sprizzano (per quanto tempo ancora?) vita e sono colorate in maniera magistrale. Tuttavia non vengono proiettate. Dobbiamo produrre dei sostituti per poter mostrare qualcosa della vividezza e dei colori dell'originale. Qualcosa - che vuol dire: il più possibile. La ricerca di questo più possibile è uno dei compiti del restauro dei film.

Mariann Lewinsky

*Magic lantern slides are in bright colour. The arts of the 19th century were intoxicated with colour. We see it in orientalism, historicism, Second Empire and Belle Époque evening fashions, as well as the work of painters in light from Turner to the Impressionists. Open-air events such as parades were large-scale colour spectacles – for, hard as it is to imagine today, the whole of the military was, visually, an extremely frivolous affair, with uniforms in all colours of the rainbow, with fantastical head-gear, helmet plumes and panaches, with silver and gold braid, stripes and buttons. At the earliest programmes of the Cinématographe Lumière, the lack of colour attracted immediate attention: “These images [of parades during the Tsar's visit] left me cold. They were dull and insipid, for the colours – which play a crucial part in such events – were missing and what remained were pale shadows.” (Stadtchronik section, Zürcher Post, no. 92, 3.11.1896). Pallor, colourlessness: these mean winter and death. Colour and bright tones stand for summer and life. The film industry addressed the problem by, first of all, taking over the hand-colouring technique originally developed for photography and, later, adapting and perfecting other colouring processes.*

*Though we may give the impression that nitrate prints are on their death bed, many are in fact (for the time being) fresh as a daisy – and delightfully coloured. But they cannot be projected. We have to produce a substitute, so as to reveal in projection something of the life and colour of the originals. That “something” means as much as possible. The pursuit of “as much as possible” is one of the challenges of film restoration.*

Mariann Lewinsky

## PROGRAMMA 1: LA COLLEZIONE RODRIGO LEVONI PROGRAMME 1: THE RODRIGO LEVONI COLLECTION

Fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, il signor Rodrigo Levoni di Reggio Emilia gestiva un laboratorio di “foto-proiezioni”, specializzato nella realizzazione e nella distribuzione di diapositive su lastre di vetro utilizzate come supporto didattico nelle scuole. Levoni raccolse anche una piccola ma preziosa collezione di film, che la Cineteca di Bologna ha acquisito recentemente grazie all'interessamento del figlio. Si tratta di una ventina di film realizzati tra il 1909 e la prima metà degli anni Dieci: accanto ad alcune rarità del muto italiano (in particolare opere dirette da Mario Caserini e Luigi Maggi), una larga parte del materiale è costituita da documentari di produzione francese, con splendide colorazioni *pochoir*, che esplorano itinerari lontani e specie faunistiche esotiche. Con questo programma presentiamo una prima parte del progetto di restauro complessivo della collezione Levoni, concentrandoci su alcuni dei

*Up until the Second World War, Mr. Rodrigo Levoni of Reggio Emilia ran a laboratory that specialized in creating and distributing glass slides as an educational tool for schools. Levoni amassed a small but valuable collection of films, which the Cineteca di Bologna recently acquired with the help of his son. Roughly twenty films made between 1909 and 1915, the collection includes a few rare Italian silent films (in particular works directed by Mario Caserini and Luigi Maggi), while a substantial part of it consists of French documentaries of distant locations and exotic fauna with splendid pochoir coloring. With this program we are presenting the first part of the Levoni collection restoration project, focusing on films that truly let the public experience the pleasure of travel and discovery. From Malaysia to the edges of the Thames, from the Egyptian mongoose to the birds of the Scottish coasts,*

film che meglio restituiscono al pubblico il piacere del viaggio e della scoperta. Dalla Malesia ai bordi del Tamigi, dalla mangusta egiziana agli uccelli delle scogliere scozzesi, lo splendore del vero si trova indissolubilmente circonfuso da un alone fantastico.

Il restauro dei film è stato eseguito digitalmente presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel maggio 2011, a partire dai materiali positivi d'epoca su supporto nitrato, che molto spesso hanno conservato le colorazioni originali.

Andrea Meneghelli

*the splendor of reality is wrapped in an aura of magic.*

*The films were restored digitally at the L'Immagine Ritrovata laboratory in May 2011, using original nitrate prints, which in many instances preserved the original coloring.*

Andrea Meneghelli

## LES FLORAISONS

Francia, 1912

■ T. it.: *La fioritura dei lillà*; Prod.: Pathé Frères (No. 5443) ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## [VILLAGGIO MALESE]

Francia, [1910-15]

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 88 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## NAM DINH (TONKIN)

Francia, 1915

■ T. it.: *Tonchino pittoresca*; Prod.: Oriental Films; Distr.: Pathé Frères (No. 7125) ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## LES BORDS DE LA TAMISE D'OXFORD A WINDSOR

Francia, 1914

■ T. it.: *Sul Tamigi*; Prod.: Éclectic-Films; Distr.: Pathé Frères (No. 6520) ■ 35mm. L.: 105 m. D.: 6' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## EN AUVERGNE

Francia, 1914

■ T. it.: *Francia pittoresca: Alvernia*; Prod.: Pathé Frères (No. 6568) ■ 35mm. L.: 67 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

4' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## L'AQUARIUM D'EAU DOUCE

Francia, 1914

■ T. it.: *Acquario d'acqua dolce*; Prod.: Pathé Frères (No. 6509) ■ 35mm. L.: 58 m. D.: 3' a 16 f/s. Pochoir / Tinted, Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## MAMMIFÈRES AMÉRICAINS: PACA, COATI, TATOUS, MARAS

Francia, 1914

■ T. it.: *Mammiferi americani*; Prod.: Pathé Frères (No. 6565) ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## OISEAUX SAUVAGES DES MONTS D'ECOSSE

Francia, 1914 Regia: Oliver G. Pike

■ T. it.: *Uccelli selvatici della Scozia*; Prod.: Pathé Frères (No. 6747) ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 7' a 16 f/s. Pochoir / Tinted, Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## LA MANGOUSTE OU RAT DES PHARAONS

Francia, 1914

■ T. it.: *Mangusta o Topo dei Faraoni*; Prod.: Pathé Frères (No. 6774) ■ 35mm. L.: 76 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir / Tinted, Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna



In alto *Les Floraisons*  
al centro *Mammifères Américains*  
in basso *La Mangouste*



## PROGRAMMA 2: CIELO ED INFERNO, FUOCO E GHIACCIO PROGRAMME 2: HEAVEN AND HELL, FIRE AND ICE

---



Inferno

Alcuni anni fa, il Filmarchiv Austria presentava un programma di film delle origini con un bel titolo, «Cinema elementare». Davvero, il cinema è stato inventato per rappresentare il cielo e l'inferno, la realtà e il fantastico, il fuoco e il ghiaccio, ed è l'unico spettacolo che si può misurare con i fuochi d'artificio. In tutto questo, il colore è l'elemento fondamentale.

(ML)

### **Inferno: un film "colossale"**

Il primo marzo 1911 viene allestita al prestigioso Teatro Mercadante di Napoli la prima proiezione pubblica de *Inferno*, trasposizione cinematografica della prima cantica della *Divina Commedia*. L'entusiasmo per il film è unanime e coinvolge anche gli esimi letterati e intellettuali presenti in sala: da Benedetto Croce a Roberto Bracco a Matilde Serao.

*Some years ago the Filmarchiv Austria showed a programme of early films under the beautiful title "Elemental Cinema". And in truth this medium, film, was made for portraying heaven and hell, reality and fantasy, fire and snow – and it is the only one that is any match for a fireworks display. In all this, colour is the crucial element.*

(ML)

### ***Inferno: A "Colossal" Film***

*On March 1, 1911, the first public screening of Inferno was held at the Mercadante Theater in Naples. The enthusiasm for the film adaptation of the first cantica of the Divine Comedy was unanimous, and shared by the distinguished writers and intellectuals present at the screening, including Benedetto Croce, Roberto Bracco and Matilde Serao.*

*Inferno*, realizzato per la Milano Films dalla triade Padovan – Bertolini – De Liguoro, segna il passo decisivo in quel percorso di legittimazione culturale dello spettacolo cinematografico già avviato da qualche anno dalle maggiori case di produzione e accelerato con la fondazione nel 1908 della francese Film d'Art e, un anno più tardi, della sua “consorella” italiana F.A.I.

Sono necessari quasi due anni per il completamento dell'opera, con un esborso finanziario senza precedenti: all'epoca si parla della stratosferica cifra di un milione di lire. Il risultato però è oltre ogni aspettativa: l'*Inferno* dantesco si materializza sugli schermi dei cinematografi tanto che la già citata Matilde Serao non esiterà ad accostare il film all'opera del più celebre illustratore di Dante, Gustave Doré, certamente modello iconografico di riferimento dei realizzatori de *Inferno*. La perizia nella costruzione formale del film e il rigore filologico nella trasposizione del poema si devono principalmente ad uno dei tre co-realizzatori, Adolfo Padovan, esimio dantista e già collaboratore della prestigiosa casa editrice Hoepli. Il valore culturale del film è immediatamente testimoniato dall'interessamento della Società Dante Alighieri, la prestigiosa associazione istituita a difesa della lingua e della letteratura italiane, che promuoverà il film, organizzando a suo patrocinio le sontuose “prime” de *Inferno* nei più celebri teatri italiani.

Il film, magistralmente lanciato con una capillare campagna promozionale dal distributore Gustavo Lombardo, otterrà un successo commerciale straordinario non solo in Italia, ma anche all'estero, con una diffusione sul mercato statunitense che nessun film italiano aveva mai conosciuto prima.

Giovanni Lasi

*Inferno*, made for Milano Films by the trio Padovan, Bertolini and De Liguoro, marked an important step in the cultural legitimization of film, a process that had begun several years before with major production companies and had been accelerated by the foundation of the French Film d'Art in 1908 and, one year later, its Italian “sister” F.A.I.

The production of the film took almost two years and the cost rose to an unprecedented amount of money: at the time there was talk of the astronomical sum of one million lire. The final result, however, exceeded every expectation: Dante's *Inferno* materialized on the screen, and Matilde Serao immediately compared the film to the work of the most celebrated illustrator of Dante, Gustave Doré, an iconographic point of reference for the *Inferno* filmmakers. The skill demonstrated by the film's formal construction and the philological rigor of the poem's transposition are owed to one of the three filmmakers involved, Adolfo Padovan, an eminent Dante scholar and collaborator with the renowned publishing company Hoepli. The cultural value of the film is demonstrated by the immediate interest of the Società Dante Alighieri, the distinguished association founded for the purpose of promoting the Italian language and literature. It gave support to the film by sponsoring and organizing luxurious “premieres” in the most famous Italian theaters.

Brilliantly launched by the distributor Gustavo Lombardo with a vast promotional campaign, *Inferno* was an extraordinary commercial success not only in Italy but also abroad; the successful distribution in the United States was unparalleled for an Italian film.

Giovanni Lasi

## ERUPTION VOLCANIQUE A LA MARTINIQUE

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

■ 35 mm. D.: 2' a 16 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Filmoteca de Catalunya, Österreichisches Filmmuseum

## [FESTA PIROTECNICA NEL CIELO DI LONDRA]

Gran Bretagna, 1911

■ Prod.: Urban (?) ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir, imbibizione / Stencil, tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con imbibizioni e colorazione a mano conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted and hand-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

## L'INFERNO

Italia, 1911 Regia: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro

■ Sog.: dalla prima cantica della *Commedia* di Dante Alighieri; F.: Emilio Roncarolo; Scgf.: Sandro Properzi, Francesco Bertolini; Co.: Raffaele Caravaglio; Int.: Salvatore Papa (Dante Alighieri), Arturo Pirovano (Virgilio), Giuseppe De Liguoro (Farinata/Pier Delle Vigne/

Conte Ugolino), Attilio Motta, Emilise Beretta, A. Milla (Lucifero) ■ Prod.: Milano Films ■ Digibeta D.: 66'. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro digitale curato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2011 / Digitally restored in 2011 at L'Immagine Ritrovata laboratory. Musica elettroacustica con voci e suoni d'ambiente composta da Edison Studio.



## CAMBIANDO COLORE CHANGING HUES

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Pubblicità e costumi sono un regno dei colori, su cui si concentra la prima parte del programma. Il positivo in bianco e nero è il corpo del film e lo strato di colore sopra applicato è il suo vestito. Nei film *pochoir* i volti sono normalmente in bianco e nero, mentre i vestiti sono colorati. O è il film in sé ad essere una stoffa? Essendo nota la sua composizione, in gran parte cellulosa di cotone, sia per i colori dei film che dei tessuti vengono usati gli stessi coloranti all'anilina e, in parte, viene applicato lo stesso processo di immersione in un bagno di colore per l'imbibizione della pellicola.

Il *travelogue*, un genere-archetipo della cinematografia, apparteneva inizialmente alle produzioni di solito in bianco e nero, fino a quando, attorno al 1909, divenne un genere a colori per eccellenza, grazie alla meccanizzazione e al perfezionamento del *Pathécolor*. Da quel momento in avanti i colori sono divenuti elementi portanti del pittoresco e dell'esotico nei film di viaggio. Il film *Nei Pirenei* mostra una ricca colorazione *pochoir* tipica del genere. Mentre il processo Bicolor del film pubblicitario per macchinari domestici non è stato meglio identificato, il sonoro del 1937 ha una colorazione secondo il procedimento Bicolor-Uficolor. Questo film è interessante non solo per il colore: il direttore della fotografia è Duverger - lo stesso di *Un Chien Andalou* e *L'Age d'or* -, il compositore della musica Iguerbouchen, un noto compositore algerino, e secondo il visto di censura tedesco il film sarebbe basato sugli appunti di viaggio di Henri Chomette (morto dimenticato in Marocco nel 1941).

*The worlds of advertising and clothing are rich in colour, and this is the subject of the first part of the programme. The black-and-white positive print is the body of the film, the superimposed colour layer its clothing. In stencil-coloured films the faces usually appear black and white, the clothes coloured. Or is the film itself a fabric? We know that its major component is cotton cellulose: and the same aniline dyes were used to colour films and textiles, and in some cases even the same processes, such as the way tinting was done by dipping in a colour bath.*

*Travelogues, one of the earliest production series, were at first usually black and white, until around 1909 when, thanks to mechanisation and the perfecting of Pathécolor, colouring became the preferred option for this genre. From then on, colour had the connotations of picturesqueness and exoticism, both becoming all but unavoidable in the travelogue. Les Pyrénées features lush stencil colouring typical of the genre.*

*The two-strip process of the film advertising household appliances is not identified in any more detail, while the 1937 sound film is in two-strip Uficolor. This film features interesting names in its cast and credits, the cameraman Duverger is known for *Un chien andalou* and *L'Age d'or*, Iguerbouchen was a famous algerian composer and, according to the German Censorship, the film is based on travel writings by Henri Chomette who died, forgotten, 1941 in Morocco.*

## PARTE 1: PER ESSERE BELLI PART 1: TO BE BEAUTIFUL

### BÉBÉ NÈGRE

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: René Dary ■ 35mm. L.: 113 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. Didascalie tedesche/ German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek, Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato nel 2011 da Gaumont Pathé Archives presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata / Print restored in 2011 by Gaumont Pathé Archives at L'Imagine Ritrovata laboratory

### CHANGING HUES

Gran Bretagna, 1925

■ 35 mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National

Archive ■ Restaurato nel 2011 da un nitrato colorato a mano / Restored in 2011 from a hand-coloured nitrate print

### [DONNA CHE BALLA]

?,?

35mm. L.: ca. 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Dipinto a mano / Hand-coloured. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione a mano conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Imagine Ritrovata laboratory from a hand-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

### [ARTS MÉNAGÈRES]

?, [1920]

■ 35mm. L.: ca. 100 m. D.: 5' a 16 f/s. Bicolore / Bicolor ■ Da: Lobster Films

### FABRICATION DES EVENTAILS EN DENTELLE

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères (No. 4254) ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## SOIR DE NOËL DANS UN SALON DE MODE

Francia, 1911

■ T. ted.: *Weihnachten im Putzsalon*; Prod.: Gaumont (No. 3627) ■ 35mm. L.: 230 m. D.: 13' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## BORSALINO: LAVORAZIONE DEL CAPPELLO ZENIT

Italia, 1913

■ Prod.: Milano Film ■ DigiBeta. L.: 493 m.; D.: 17'; Imbibito, Didascalie spagnole e inglesi / Tinted spanish and english intertitles; Pri. pro.: 1 dicembre 1913 ■ Da: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa

La Borsalino è tra le primissime aziende italiane ad affiancare il cinema agli altri mezzi di "réclame". La fabbricazione dei cappelli Borsalino dimostra infatti un'articolata strategia mediatica. Il film, girato nel 1912 e distribuito il 1 dicembre 1913, viene prodotto dalla Milano Films. Il filmato si apre su una drammatica scena di naufragio e l'unico superstita trova riparo su un'isola deserta. Il pelo di un coniglio gli dà l'idea di realizzare un nuovo tessuto dalle grandi potenzialità (il cappello Zenit era in effetti realizzato infeltrendo il pelo di coniglio). Un'ellissi ardita ci porta poi direttamente nella fabbrica Borsalino dove ripercorriamo tutte le fasi di lavorazione dei cappelli, mentre il finale ci mostra le attività di dopolavoro per i dipendenti.



Borsalino: la lavorazione del cappello zenit

Questa versione nasce dalla collazione di due copie, una ritrovata nella Cineteca Nazionale, l'altra conservata dalla Fondazione Micheletti di Brescia. Si tratta di una versione per pubblicizzare la Borsalino sui mercati esteri, con didascalie in spagnolo e inglese. Le lavorazioni sono state effettuate presso il laboratorio Euro-lab, fino alla fase di salvataggio in 2K su hard disk, come punto di partenza per il ritorno in pellicola.

Film presentato in collaborazione con la Fondazione Borsalino

*Borsalino was one of the very first Italian companies to use cinema as a means of "réclame". In fact, Borsalino developed a multi-faceted media strategy for its hat business. Produced by Milano films, the film was shot in 1912 and distributed on December 1, 1913. The film opens dra-*

*matically with a shipwreck, and the only survivor finds refuge on a desert island. Rabbit fur gives him the idea of a new fabric with great potential (the Zenit hat was in fact made with felted rabbit fur). The film then jumps to the Borsalino factory where we see every phase of hat production and a finale featuring the activities of the employees after work.*

*This version is the fruit of two prints, one found at the Cineteca Nazionale and the other kept at the Fondazione Micheletti in Brescia. This version with Spanish and English intertitles was created to market Borsalino abroad. The restoration took place at the EuroLab laboratories up to saving it in 2K format on a hard disk as a starting point for putting it back onto film.*

*Film in collaboration with Fondazione Borsalino*

## PARTE 2: VIAGGI COLORATI PART 2: TRAVELLING IN COLOUR

### PATHÉ-REVUE: L'ARIÈGE PITTORESQUE

Francia, 1922

T. it.: *Attraverso il mondo No. 108 - Sui Pirenei*; Prod.: Pathé Frères ■ 35 mm. L.: 80 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 pres-

so il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

### TERRE IDÉALE

Francia, 1937

■ T. ted.: *Zwischen Mittelmeer und Sahara* Scen.: Henri Chomette; F.: Albert Duverger; Mu.: Mohamed Iguerbouchen Prod.: F. Lampe Univers-Film Paris; L.: 344 m. D.: 13'. Bipack Uficolor. Versione tedesca / German version ■ Da: Österreichisches Filmuseum

## POCHOIR - DUE DECADI, DUE GENERI, DUE TECNICHE DI RESTAURO STENCIL - TWO DECADES, TWO GENRES, TWO RESTORATION TECHNIQUES

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Le prime colorazioni policrome delle pellicole non venivano impiegate a imitazione della natura, ma a imitazione dell'arte, e degli sfarzosi allestimenti scenici di *féeries* e *variétés*, con cui il cinema era in concorrenza. Qualche classico esempio degli anni tra il 1906 e il 1908 compone la seconda metà del programma. Sono opere di grandi registi della prima generazione Pathé (Segundo de Chomón, Gaston Velle e Albert Capellani - o Ferdinand Zecca), restaurate digitalmente a partire delle copie in nitrato conservate dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Nel 1911 non esistevano più i generi *Scènes à trucs et transformations* e le *Scènes Féeries et Contes*. Il sistema *pochoir* veniva utilizzato per i film naturalistici e per quelli sugli animali (esempi tratti dalla collezione Levoni vengono presentati nel programma d'apertura della nostra sezione), nei film di viaggio, nei film storici in costume e – sorpresa per chi conosce il cinema precedente il 1910 – nei drammi contemporanei. Sono due proposte di questo tipo ad aprire il programma, entrambi esempi di riproduzione del *pochoir* attraverso internegativo, l'unico procedimento possibile prima dell'arrivo del digitale.

In *Zaza* (1913) incontriamo due attrici dei *Misérables* di Capellani, la bella Fantine (Marie Ventura, qui nel ruolo principale di Zaza) e Cosette (Marie Fromet, che interpreta in maniera eccellente la figlioletta dell'amante). La storia viene adattata da Leoncavallo per un'opera, portato in America da David Belasco e impiegato a Hollywood per il lancio di star come Gloria Swanson (1923, Allan Dwan) e Claudette Colbert (1939, George Cukor).

*The early polychrome film colouring systems did not strive to imitate nature but to emulate art – the art of the magnificent stage sets in the féeries and variétés that they were competing with. Some classic examples from 1906-1908 are shown in the second half of the programme, works by great directors of the first generation at Pathé like Segundo de Chomón, Gaston Velle and Albert Capellani (or Ferdinand Zecca?). The new copies are digital restorations from the original nitrate prints in the collection of the National Museum of Cinema in Turin.*

*By 1911 these genres, the scènes à trucs et transformations and scènes féeries et contes, were no more. Pochoir stencilling had moved on, into more naturally-coloured wild life films (examples from the Levoni collection were seen in the opening programme of this section), travelogues, historical costume films and – something that takes a little getting used to for anyone coming straight from the pre-1910 cinema – contemporary dramas as well. The programme opens with two of these, both examples of pochoir reproduced via a colour internegative: before scanning, this was the only technique possible.*

*In Zaza (1913) we renew our acquaintance with two actresses from Capellani's Misérables, the beautiful Fantine (Marie Ventura, here starring as Zaza) and Cosette (Marie Fromet, excellent here as the daughter of Zaza's lover). The story was adapted by Leoncavalli as an opera, taken to the USA by David Belasco and used by Hollywood as a star vehicle for among others Pauline Frederick (1915, Edwin Porter) Gloria Swanson (1923, Allan Dwan) and Claudette Colbert (1939, George Cukor).*



Magie Moderna

## PARTE 1: INTERNEGATIVO: DRAMMI CONTEMPORANEI DEGLI ANNI DIECI

### ***PART 1: INTERNEGATIVE: CONTEMPORARY DRAMAS OF THE 1910s***

---

#### **ZAZA**

Francia, 1913 Regia: Adrien Caillard

■ Sog.: dalla *pièce* di Pierre Berton e Charles Simon (1898); Int.: Marie Ventura (Zaza), Marie Fromet (la piccola Dufresne); Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 5800) ■ 35mm. L. or: 550 m. L.: 360 m. D.: 19' a 16 f/s. Pochoir / Stencil.

cil. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

---

#### **LE SIGNALEMENT**

Francia, 1912 Regia: Albert Capellani

■ T. ing.: *The Marked Man*; Scen.: Jules Hoche; F.: Pierre Trimbach; Int.: Jean Kemm (il pazzo), Émile Duard (il calzolaio), Maria Fromet (la piccola Jeannette); Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 5378) ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 14' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## PARTE 2: DIGITALE: TRUCCHI, TRASFORMAZIONI, FÉERIES E FIABE 1906-1908

### ***PART 2: TRICKS, TRANSFORMATIONS, FÉERIES AND FAIRYTALES 1906-1908***

---

#### **LE SPECTRE ROUGE**

Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ Scen., F., trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Julienn Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 9' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

---

#### **EN AVANT LA MUSIQUE**

Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ Scen., F., trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Julien Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: ca. 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

---

#### **MAGIE MODERNE**

Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomón

■ Scen., F., trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Julien Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: ca. 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito e con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Restored in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured and tinted nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

---

#### **LA PEINE DU TALION**

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: ca. 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir colorazioni a mano conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil- and hand-colored nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

---

#### **LA BELLE AU BOIS DORMANT / LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO**

Francia, 1908 [Regia: Albert Capellani, Lucien Nonguet]

■ F., trucchi: Segundo de Chomón; Scgf.: V. Lorant-Heilbronn; Int.: Julien Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 258 m. D.: 14' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

## CAPELLANI 3: I COLORI RITROVATI DI *GERMINAL* (1913) CAPELLANI 3: DECODING THE COLOURS OF *GERMINAL* (1913)

Gli elementi dei film di Capellani presenti negli archivi della Cinémathèque Française fanno parte di un fondo depositato dalla Pathé nel 1951. Esso contiene i negativi di più di venti film del regista, tra cui *Germinal* e *Quatre-vingt-treize*. Se il negativo è indubbiamente l'elemento migliore su cui basare un restauro, non significa che renda più facile il recupero delle caratteristiche originali.

Negli anni Dieci del secolo scorso i negativi erano organizzati per la stampa in piccoli blocchi preceduti da una coda d'inizio con tutte le informazioni necessarie al montaggio e all'applicazione del colore al positivo. Nel caso dei film Pathé le indicazioni di colore erano in codice (cifre e lettere). Per molto tempo è stato impossibile ripristinare i colori dei film quando era sopravvissuto solo il negativo.

Nel 2007, un taccuino che era appartenuto a Marcel Mayer, direttore degli stabilimenti Pathé di Joinville, e conservato alla Fondation Jérôme Seydoux Pathé, ha fornito nuove informazioni. Questo documento ci ha permesso di interpretare i codici e di ripristinare così i colori previsti in origine. *Germinal* presenta nove tinte diverse.

Il «*Courrier cinématographique*» del 17 maggio 1913 pubblica un reportage sulle riprese del film: si apprende così che «l'illustre direttore artistico della S.C.A.G.L. [è] circondato da una quarantina di minatori, vagonisti, carusi e assistito da due operatori». Era una pratica normale alla Pathé, si girava con due cineprese. Potevano essere preparati due negativi, il primo con le riprese migliori per il mercato nazionale e un secondo destinato all'esportazione e contenente riprese di qualità inferiore. Nel caso di *Germinal* conserviamo anche il secondo negativo, più corto.

*Germinal* figura tra le grandi produzioni del 1913 e fu eccezionalmente proiettato da solo all'inaugurazione della stagione 1913-1914, il 3 ottobre 1913.

Camille Blot-Wellens

*The elements of Capellani films in the holdings of the Cinémathèque Française seem to be part of a collection deposited by Pathé in 1951. It contains negatives of more than twenty films by the director, including Germinal and Quatre-vingt-treize. While the negative is certainly the best element to have for the purposes of restoration, it does not make it any easier to get a complete version.*

*In the 1910s, negatives were organised so that they could be printed in small sections, preceded by a strip of leader containing the information that would be needed for editing and for the application of colour. These colour indications were, in the case of the Pathé films, coded (with numbers and letters). For a long while it was impossible to reproduce the colours of films for which only the negative survived.*

*However, in 2007 new information came to light, in a notebook that had belonged to Marcel Mayer, director of the Pathé works at Joinville, and was preserved in the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. It allowed us to interpret the codes and we are now in a position to re-introduce the colours that were originally intended. Germinal boasts nine different tintings.*

*The Courrier cinématographique of 17 May 1913 published a report on the shooting of the film, which tells us that "the distinguished artistic director of S.C.A.G.L. is surrounded by forty or so miners, coal hauliers and pit boys and assisted by two cameramen." This practice was normal at Pathé: they often used two cameras. Two negatives could be made, the first with the best shots, for the domestic market, and a second, for export, consisting of the less good shots. In the case of Germinal, we also hold the second negative, which is shorter.*

*Germinal is one of the great films of 1913 and was, unusually, projected alone at the opening of the 1913-1914 season on 3 October, 1913.*

Camille Blot-Wellens

### GERMINAL

Francia, 1913 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Émile Zola (1885); Scen.: Albert Capellani; F.: Louis Forestier, Pierre Trimbach; Int.: Henry Krauss (Lantier), Sylvie (Catherine), Jean Jacquinet (Chaval), Dharsay (Souvarine), Mévisto (Maheu), Albert Bras (Hennebeau), Jeanne Cheirel (la Maheude), Paul Escoffier (Négrel), Cécile Guyon (Cécile Hennebeau), Marc Gérard (Bonnemort); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 6224) ■ 35mm. L.: 3017. D.: 147' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia restaurata nel 2011 / Print restored in 2011



© Fondation Jérôme Seydoux Pathé



## I DUE ZIGOMAR OVVERO COME RIPRODURRE LE IMBIBIZIONI THE TWO ZIGOMARS OR HOW TO REPRODUCE TINTING?

Negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso gli archivi che possedevano grandi collezioni di pellicole in nitrato lavorarono in maniera intensiva per trasferirle su pellicola di sicurezza. Al Národní Filmový Archiv di Praga si è adottato lo stesso procedimento ma ci si è presto accorti che, duplicando su acetato, materiale in bianco e nero, i film perdono le loro componenti emotive ed estetiche più importanti – la ricchezza dei colori, delle imbibizioni e dei viraggi. Per risolvere questo problema, alla metà degli anni Settanta del secolo scorso il Národní Filmový Archiv ha chiesto aiuto al prestigioso Istituto di Ricerca sul Suono, l'Immagine e la Riproduzione Tecnica (Vůzort). In collaborazione con questo istituto sono stati sperimentati tre procedimenti:

- 1) produrre un internegativo a colori e una copia positiva a colori;
- 2) produrre un duplicato negativo in bianco e nero e una copia a colori con l'ausilio di filtri colore;
- 3) produrre un duplicato negativo in bianco e nero, una copia positiva in bianco e nero ed eseguire l'imbibizione e il viraggio in base alla copia nitrato originale.

Tra i tre metodi, è stato il terzo a dare i risultati migliori.

Negli anni Settanta abbiamo prodotto la nostra prima copia imbibita del film francese *Zigomar*. Le prime copie sono state imbibite con il procedimento classico, cioè le scene corrispondenti sono state tagliate, tinte e rimontate per ottenere la copia di proiezione. In seguito in un piccolo laboratorio è stato messo a punto un procedimento che non richiedeva un rimontaggio finale. Negli anni Novanta abbiamo prodotto 40.000 metri di copie imbibite ogni anno. Il film documentario *Raft Voyage from the Town of Hluboká to Štěchovice*, mostra splendidi paesaggi del bacino fluviale del fiume ceco Vltava, case rurali, castelli e manieri (Hluboká, Zvíkov, Orlík), lo scorrere di acque tranquille e turbolente, l'attività laboriosa dei piloti delle zattere che si destreggiano tra pericolose rapide e stretti passaggi. Molti dei luoghi filmati oggi non esistono più. Le profonde valli del fiume Vltava, le vecchie chiese, i mulini e i traghetti sono tutti scomparsi dopo la costruzione delle grandi dighe. La colorazione, eseguita dal laboratorio del signor Ledecký, sottolinea la bellezza dello scenario naturale prima che fosse devastato.

Blažena Urgošíková, Senior Curator e Restauratrice, Národní Filmový Archiv

*In the Fifties and Sixties of the last century the archives which had large collections of nitrate films intensively worked on their transfer to safety stock. NFA Praha acted in the same manner but soon realized that by duplicating to acetate b&w material, the films lose the most important aesthetic and emotional components – richness of colour, of tinting and toning. That is why NFA, in the mid-seventies of the last century, asked the prestigious Research Institute of Sound, Image and Reproduction Technique (VŮZORT) for help to solve this problem. Together with this institute three methods were tested:*

- 1) to make a colour internegative and a colour print*
- 2) to make a black – and - white dupe negative and a colour print with the help of colour filters*
- 3) to make a black and white dupe negative, a black and white positive print and do tinting and toning, according to the original nitrate print.*

*From these three methods, the third gave the best results.*

*In seventies we made our first tinted copy of the French film Zigomar. The first prints were tinted in the classical manner, that is to say the corresponding coloured scenes were cut up, dyed and spliced into a final form. Later a procedure without splicing was realized in a small private laboratory. In the Nineties we made 40.000 m of tinted prints in a year. The documentary film Raft Voyage from the Town of Hluboká to Štěchovice shows beautiful landscapes of the basin of the Czech river Vltava, rural cottages, castles and manors (Hluboká, Zvíkov, Orlík), river streams calm and wild, the laborious work of rafters, in wild rapids and passing through culverts. Many of the places the cameraman filmed so skilfully do not exist any more. The deep valleys of the Vltava river, old churches, mills, ferries, have all disappeared under the water of big barrages forever. The tinting, coming from the laboratory of Mr. Ledecký, underlines the beauty of the natural scenery, before its devastation.*

*Blažena Urgošíková, Senior Curator and Restaurator, Národní Filmový Archiv*

## ZIGOMAR ROI DES VOLEURS

Francia, 1911 Regia: Victorin Jasset

■ F.: Lucien Andriot; Int.: Alexandre-Charles Arquillières (Zigomar), Charles Krauss (Nick Carter), André Liabel (Paulin Broquet), Olga Demidova (Olga Leontieva), Josette Andriot (La Rosaria); Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 15' a 16 f/s. Imbibito / Tinted (Desmet) ■ Da: EYE Film Institute Netherlands

## L'ALCHIMISTA DI PRAGA 1 AN ALCHEMIST FROM PRAGUE 1

### ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER

Francia, 1912 Regia: Victorin Jasset

■ Scen.: Victorin Jasset; F.: Lucien Andriot; Int.: Alexandre-Charles Arquillières (Zigomar), Charles Krauss (Nick Carter), André Liabel (Paulin Broquet), Olga Demidova (Olga Leontieva), Josette Andriot (La Rosaria); Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 921 m. D.: 51' a 18 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký, circa 1980). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

### PLAVBA PO VORECH ŽHLUBOKÉ DO STĚCHOVIC

Repubblica Ceca, 1925

■ T. ing.: *Raft Voyage from the Town of Hluboká to Štěchovice* ■ Prod.: Slavia Film ■ 35mm. L.: 582 m. L.: 24' a 24 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Raft Voyage from the Town of Hluboká

## LE NEVI DI UN TEMPO - L'ALCHIMISTA DI PRAGA 2 THE SNOWS OF YESTERYEAR - AN ALCHEMIST FROM PRAGUE 2

“Nella neve dell'inverno 1919-1920, Lubitsch gira due film basati su opere di Shakespeare, *Kohlhiesels Töchter* (Lubitsch: ‘*La bisbetica domata* trasferita sulle montagne bavaresi’) e *Romeo e Giulietta nella neve* (tragedia trasformata in commedia nella foresta nera); sembra che abbia voluto combinare sport invernali e lavoro. Comunque sia, la stagione è determinante per l'atmosfera dei due film. La storia e la comicità vengono determinate dalla temperatura gelida e culminano in scivolate che rendono i corpi gioiosamente goffi.» (H.H. Prinzler, W. Sudendorf in: H.H. Prinzler, E. Patalas, Lubitsch, 1984). *Giulietta e Romeo nella neve* è stato considerato a lungo perduto. Nel 1999, il Filmarchiv Austria ne ha ritrovato una copia e ha così ricostruito, assieme al Bundesarchiv-Filmarchiv, una versione del film ricavata dal negativo camera e da un positivo colorato. La copia presentata è stata stampata e colorata nel laboratorio di Ledecký, ed è quindi una vera sorella della copia d'epoca su supporto nitrato. Il Filmarchiv Austria ha fatto duplicare lì altri film, tra cui uno speciale risalente al 1917 della Sascha, casa austriaca di produzione di documentari, che mostra la terribile guerra degli alpini in Italia con immagini esteticamente incantevoli, con viraggi color ferro e zolfo e altri molteplici cambi di colorazione.

Nikolaus Wostry

“Lubitsch shot three comedies in the snow, *Romeo und Julia im Schnee* and *Kohlhiesels Töchter in the winter of 1919-1920* and, the following winter, *Die Bergkatze*. It seems that wanted to combine winter sport and work. In any case the season plays an important role for the climate of the films. The action and the humour are determined by temperatures below zero and culminate in a general slipping and sliding, forcing the bodies into amusing awkwardness.” (H.H. Prinzler and W. Sudendorf in: H.H. Prinzler, E. Patalas, Lubitsch, 1984). *Romeo und Julia im Schnee* was for a long time thought lost. In 1999 the Filmarchiv Austria discovered the film among its holdings and, together with the Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin reconstructed a tinted version of the film from a nitrate negative and a coloured positive. A copy was struck directly from the negative and tinted in the Ledecký laboratory in Prague. So this unique print is the little sister of a nitrate copy. The Filmarchiv Austria has also saved other films by this process, including a 1917 Sascha-Film special report on the Alpine war with Italy. Its visually enchanting images, sulphur and iron tonings, double tints and frequent colour changes, are especially affecting given the perversity of this deadly war in ice and snow.

Nikolaus Wostry

## [UN BIMBO, UN CANE È UN GALLO SAPIENTE]

[Moi aussi, J'Accuse...] Francia, 1923, Regia: Alfred Machin]

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm, L.: ca. 110 m, D.: 6' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito conservato presso il Museo Nazionale del Cinema / Print restored 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

## ROMEO UND JULIA IM SCHNEE

Germania, 1920 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *Romeo e Giulietta nella neve*; Scen.:

Hanns Kräly, Ernst Lubitsch; F.: Theodor Sparkuhl; Scgf.: Kurt Richter; Int.: Jacob Tiedtke (Capulethofer), Marga Köhler (sua moglie), Ernst Rückert (Montekugler), Josefine Dora (sua moglie), Lotte Neumann (Julia, loro figlia), Gustav von Wangenheim (Romeo, loro figlio), Julius Falkenstein (Paris, il fidanzato), Paul Biensfeldt (il giudice), Hermann Picha (il cancelliere), Paul Passarge (il nipote Tübalder); Prod.: Maxim-Film-Ges. Ebner & Co. ■ 35mm. L.: ca. 1000 m. D.: 44' a 20 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký, 1999). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria, Bundesarchiv-Filmarchiv con la concessione di Murnau Stiftung

## EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS

Austria, 1917

■ Prod.: Sascha-Film ■ 35mm. L.: 676 m. D.: 35'

a 16 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned (Ledecký, 1999) ■ Da: Filmarchiv Austria

## DAS RÄTSEL VON BANGALOR

Germania 1918

Regia: Paul Leni, Alexander von Antalfy

■ Int.: Gilda Langer; Prod.: Pax Film ■ Frammento. 35mm. L.: 12 m. D.: 35" a 18 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek ■ Restauro digitale del 2011, con il metodo Desmet e con imbibizione promosso da Haghefilm Conservation/ Haghefilm Foundation e Stiftung Deutsche Kinemathek / Dye-chemical, Desmet and digital restorations sponsored by Haghefilm Conservation / Haghefilm Foundation for Stiftung Deutsche Kinemathek, 2011.

## JEAN CHOUAN 1925 - L'ALCHIMISTA DI PRAGA 3 JEAN CHOUAN (1925) - AN ALCHEMIST FROM PRAGUE 3

"Jacques Cottureau, figlio di Jean Chouan, vecchio monarchico della Vandea, ama Marie-Claire, figlia di Maxime Ardouin, rappresentante dell'esercito repubblicano. Tra di loro si frappono e cospira senza tregua un'anziana cortigiana, Maryse Fleurus, che ama Jacques e si adopera in ogni modo perché Marie-Claire muoia. Le peripezie si susseguono fino al matrimonio dei due innamorati. Il vecchio Chouan viene assassinato, l'avventuriera smascherata e Maxime Ardouin spira mormorando: 'Viva la Repubblica'" (*Catalogo dei lungometraggi francesi*).

*Jean Chouan* del 1925 tratta le stesse tematiche storiche che nel 1914 Capellani affronta in *Quatre-vingt-treize* (adattamento del testo di Victor Hugo del 1874): le sollevazioni monarchico-cattoliche nella Vandea e in Bretagna contro la repubblica laica dei giacobini. Maurice Schutz, che veste i panni del protagonista che dà il titolo all'opera, Jean Chouan, recita anche un piccolo ruolo nel film del 1914. L'incomparabile Schutz dalla faccia tagliente come un rasoio! Con lui i pensieri vanno al *Vampiro* di Dreyer (1932), che alla fine sprofonda e soffoca nella farina, esattamente come succede alla bella e cattiva Maryse Fleurus che nel finale di *Jean Chouan* (1925) cade nelle sabbie mobili.

La versione in otto episodi di *Jean Chouan*, nel suo formato originario da *ciné-feuilleton*, è andata perduta (gli otto episodi erano: 1. *La patrie en danger* 2. *La bataille des coeurs* 3. *Sur le pont de Pyrmil* 4. *L'otage* 5. *La citoyenne Maryse Fleurus* 6. *Le comité du salut public* 7. *La grotte aux fées* 8. *Les soldats de France*). Nella sua ricca collezione il Národní Filmový Archiv possiede una versione di distribuzione ridotta a 3200 metri con didascalie ceche; la copia restaurata da Ledecký è di una bellezza sfavillante.

"*Jacques Cottureau, the son of Jean Chouan, an old royalist from the Vendée, loves Marie-Claire, the daughter of Maxime Ardouin, delegate to the Republican armies. Maryse Fleurus, an ex-courtesan who loves Jacques, is continually throwing spanners in the works in an attempt to bring about the death of Marie-Claire. The plot twists and turns until the two lovers are finally married. Old Chouan is killed, the adventuress unmasked and Maxime Ardouin expires, murmuring 'Vive la république'.*" (*Catalogue of French feature-length films*)

*Jean Chouan covers the same historical events as did Capellani in 1914 (and Victor Hugo in 1874) in Quatrevingt-treize: the Royalist-Catholic uprisings in the Vendée and Brittany against the secularist Jacobin Republic. Maurice Schutz, who played the eponymous hero, also had a small role in the pre-war version. The incomparable Schutz – what a face! Like a razor blade! – makes us think further afield: of Dreyer's Vampyr (1932), disappearing and suffocating in flour at the end of the film, just as the beautiful and evil Maryse Fleurus does, in quicksand, at the end of Jean Chouan (1925).*

*The original version of Jean Chouan, in serial form, is lost. (The eight episodes were: 1. The Motherland in Danger 2. The Battle for Hearts 3. On Pyrmil Bridge 4. The Hostage 5. Citizen Maryse Fleurus 6. The Committee of Public Safety 7. The Fairy Grotto 8. The Soldiers of France). In its rich collection, the Národní Filmový Archiv in Prague has a Czech version edited down to 3,200 meters. Restored by Ledecký, it shimmers with beauty.*

## JEAN CHOUAN

Francia, 1925 Regia: Luitz-Morat

■ Scen.: Arthur Bernède; F.: Frank Daniau-Johnston; Int.: René Navarre (Maxime Arduin, capo dei Giacobini), Marthe Chaumont (Claire, la figlia di Arduin), Elmiere Vautier (Yvonne Thorigné), Maurice Schutz (Jean Chouan), Maurice Lagrenée (Jacques Cottureau), Claude Mérelle (Maryse Fleury), Jean Debucourt (Robespierre), Paul Amiot (Marchese de Thorigné), Alexandre Colas (Danton), René Vignières (Saint-Just), Thomy Bourdelle (Generale Jean-Baptiste Kléber); Prod.: Société des Cinéromans ■ 35mm. L.: 3199 m. D.: 134' a 24 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký). Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Jean Chouan

## ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM SONORI SEARCHING FOR COLOUR IN SOUND FILMS

Programma a cura di / Programme curated by Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh

### DOSSIER AGFACOLOR

Introdotta nel 1939, l'Agfacolor fu il primo processo negativo/positivo con sviluppo cromogeno di pellicole cinematografiche multistrato. Durante la Seconda guerra mondiale il procedimento fu usato per 13 film a colori. Dopo il 1945 dall'Agfacolor furono derivate altre pellicole a colori tra cui la Ferraniacolor. La conferenza di Gert Koshofer riguarda la storia tecnica dell'Agfacolor. Il suo primo uso in un lungometraggio risale al film dell'UFA *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. I precursori dell'Agfacolor erano sistemi a due colori come l'Ufacolor, il processo di stampa tricromatico Gasparcolor e il complicato sistema Agfa Pantachrom. L'Agfacolor ebbe il sopravvento grazie al suo procedimento relativamente semplice. Fu una vera sensazione, soprattutto rispetto al Technicolor.

Lo sviluppo e l'introduzione dell'Agfacolor erano stati promossi dal governo tedesco e in particolare dal Ministro della propaganda del Terzo Reich Joseph Goebbels, il quale era convinto che i film a colori tedeschi avrebbero presto potuto competere con le produzioni di Hollywood.

Con l'eccezione di *Kolberg* di Veit Harlan, la maggioranza dei film a colori tedeschi prima del 1945 era costituita da commedie musicali (come *Die Fledermaus*), favole (come *Münchhausen*) o melodrammi (come *Opfergang*). Questi film ebbero un successo commerciale enorme non solo in Germania ma in tutta Europa, compresi i Paesi neutrali.

Facendo riferimento alla specifica situazione bellica, Friedemann Beyer presenta i più importanti lungometraggi tedeschi in Agfacolor tra il 1939 e il 1945, soffermandosi su registi, celebrità e tendenze e collocando queste opere nella battaglia per la conquista del predominio sugli schermi europei.

Gert Koshofer e Friedemann Beyer

In collaborazione con il collezionista Michael Krüger, Gert Koshofer e Friedemann Beyer hanno recentemente pubblicato un libro sull'Agfacolor: *UFA in Farbe, Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*, Collection Rolf Heyne, München 2010.

*Agfacolor was the first negative/positive process with chromogenically developed multilayer cine films, introduced in 1939. During the World War II Agfacolor had been used for 13 color features. After 1945 the Agfacolor system chemically became an example to other color films including Ferraniacolor. The lecture by Gert Koshofer covers the technical history of Agfacolor. Its first use for a feature film was for the UFA movie *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. As forerunners of Agfacolor served here two-color systems like Ufacolor, the three-color printing process of Gasparcolor and the complicated Agfa Pantachrom system. Agfacolor conquered them all by its relatively simple method. This was a real sensation compared with Technicolor.*

*The development and introduction of Agfacolor had been promoted by the German government, especially by nazi propaganda-minister Dr. Joseph Goebbels who was convinced that German color films soon could compete with Hollywood productions. Except for Veit Harlan's *Kolberg*, the majority of German color films before 1945 consisted of musical-comedies (like *Die Fledermaus*), fairy-tales (like *Münchhausen*) or melodramas (like *Opfergang*). They gained tremendous box-office success not only in Germany but all over Europe – including neutral countries. Regarding the specific wartime situation, Friedemann Beyer introduces the most important Agfacolor feature-films between 1939 and 1945, their directors, stars and tendencies and places them as part of an economic battle to gain predominancy over European screens.*

Gert Koshofer and Friedemann Beyer

*Together with the collector Michael Krüger, Gert Koshofer and Friedemann Beyer have recently published a book on Agfacolor: *UFA in Farbe, Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*, Collection Rolf Heyne, München 2010.*



Opfergang

## OPFERGANG

Germania, 1944 Regia: Veit Harlan

■ T. it.: *La prigioniera del destino*; Sog.: dal romanzo di Rudolf G. Binding; Scen.: Veit Harlan, Hans Radtke; F.: Bruno Mondy; Mo.: Friedrich Karl von Puttkamer; Scgf.: Eric Holder; Mu.: Hans-Otto Borgmann; Su.: Heinz Martin; Int.: Carl Raddatz (Albrecht Froben), Kristina Söderbaum (Åls Flodéen), Irene von Meyendorff (Octavia Froben), Franz Schafheitlin (Matthias), Ernst Stahl-Nachbaur (Terboven), Otto Treßler (Senatore Froben), Annemarie Steinsieck (Sig.ra Froben), Edgar Pauly (domestico), Charlotte Schultz (bambinaia), Ludwig Schmitz, Frida Richard (Sig.ra Steinhamp), Paul Bildt; Prod.: Universum Film (UFA); Pri.

pro.: 2 ottobre 1944 ■ 35mm. L.: 2552 m. D.: 93'. Col. Versione tedesca / German version ■ Da: Deutsches Institut für Filmkunde

Alcuni potrebbero attribuire al film un certo fondo di ideologia nazista, nondimeno resta il fatto che per la sua forma *Opfergang* sia uno dei più bei melodrammi girati nel periodo 1933-1945. Certo, i suoi personaggi sono caratterizzati in modo marcato: ma non lo sono sistematicamente in questo genere di cinema? Curiosamente, il tema dell'adulterio costituisce qui l'argomento principale del film, mentre un simile soggetto non era particolarmente gradito fra le tematiche naziste. In seguito, Harlan si spinge fino ad un'ac-

cettazione implicita di questo "ménage à trois" quando, quasi alla fine del film, Octavia prende il posto di suo marito per andare a salutare Aels. Tutto ciò rientra nella grande tradizione del mélo dove non manca nulla: dimore sontuose, l'eroina che suona il piano in un interno borghese... Forse si potrebbe rimproverare a Harlan, che qui rifiuta l'ideologia guerriera, l'aspetto un po' puerile di certi effetti ma non si deve dimenticare che si tratta di un'opera tipicamente germanica che obbedisce a certi temi popolari, non per forza i nostri. Girato nel 1944, in pieno caos, il film apportava una sorta di sogno sublimato a cui lo spettatore tedesco, che stava vivendo un incubo reale di cui egli



Opfergang



stesso era in parte responsabile, domandava un ultimo rifugio.  
Daniel Collin, *Guide des films*, a cura di Jean Tulard, Robert Laffont, Parigi 1990

*Some could claim that the film has a Nazi ideological background, nonetheless, form wise Opfergang is one of the most beautiful melodramas of the 1933-1945 period. It is true that the characters are overly characterized: but are not they systematically so in this genre of film? Curiously enough, the theme of adultery is the film's main argument, even though a subject of this kind was not particularly welcome among Nazi themes. As a result, Harlan goes as far as implicitly accepting this "ménage à trois" when, almost at the end of the film, Octavia goes in her husband's stead to see Aels. All of this is part of the great mélo tradition, which lacks nothing: opulent homes, the heroine playing the piano in a middle-class interior... Perhaps Harlan, who evades all warlike ideology in this film, should be chastised for certain childish effects; it is, however, a typically Germanic work that adheres to popular themes, which are not necessarily our own. Shot in 1944, in the midst of all the chaos, the film provided a kind of sublimated dream that was a last refuge for the German spectator, who was living a true nightmare for which he was partially responsible.*

Daniel Collin, *Guide des films*, edited by Jean Tulard, Robert Laffont, Paris 1990

## FRENCH CANCAN

Francia, 1955 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *French Cancan*; Sog.: André-Paul Antoine; Scen.: Jean Renoir; F.: Michel Kelber; Mo.: Boris Lewin; Scgf.: Max Douy; Mu.: Georges Van Parys; Canzoni: *La complainte de la butte*, testo di Jean Renoir, motivi di caffè concerto del 1900; Coreogr.: Claude Granjean; Su.: Antoine Petitjean; Int.: Jean Gabin (Henri Danglard), Françoise Arnoul (Nini), Maria Félix (la Belle Abbessse), Max Dalban (proprietario della Reine Blanche), Philippe Clay (Casimir le Serpentin), Jean-Roger Caussimon (Barone Walter), Gianni Esposito (Principe Alexandre), Jacques Jouanneau (Bidon), Franco Pasto-

rino (Paulo), Michel Piccoli (Valorgueil), Gaston Modot (servitore), Edith Piaf (Eugénie Buffet), Patachou (Yvette Guilbert), Cora Vaucaire (Es-ther Georges), Jean-Marc Tennberg (Savate), Hubert Deschamps (Isidore), Albert Remy (Barjolin), Léo Campion (il comandante), Jean Raymond (Paulus), Pierre Olaf (Pierrot fischiatore); Prod.: Louis Wipf per Franco-London Films, Jolly Films; Pri. pro.: 27 aprile 1955 ■ DCP. D.: 97'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont con l'autorizzazione di Unidis Jolly Film s.r.l. ■ Restaurato da Gaumont in Technicolor partendo dai 3 negativi originali. Restauro del suono con Studio Diapason / Restored by Gaumont from three originals negatives. Sound restored by Studio Diapason

Il film che segna il ritorno di Jean Renoir negli studi francesi, a distanza di sedici anni da *La regola del gioco* (1939), è dedicato alla dimensione dello spettacolo, come *La carrozza d'oro*, quasi senza soluzione di continuità fra il dietro le quinte e il palcoscenico. Ispirato alla vita di Ziegler, fondatore del Moulin Rouge, *French Cancan* nacque da una commissione della Franco London Film, che Renoir sfruttò in assoluta autonomia ("il soggetto che mi è stato proposto non ha, in questo caso, nessun rapporto con il film") per evocare il mondo della Belle Époque, la Butte Montmartre e il Moulin Rouge, ossia l'epoca e i luoghi della sua infanzia. Ritrovò il protagonista della *Grande illusione*, Jean Gabin, cui affidò il ruolo di un impresario sornione e seducente che resuscita il cancan e fonda il Moulin Rouge, dividendosi fra la sua amante, la Belle Abbessse (Maria Felix) e una nuova scoperta, la giovanissima lavandaia Nini (Françoise Arnoul). Infatti il film racconta anche la storia parallela di un'iniziazione allo spettacolo (e al sesso) e di un'incipiente ma gaudente vecchiaia, che si confrontano sullo sfondo di un universo popolare vivido e vitale. Come sempre nel cinema dell'autore di *La Chienne*, una delle tinte dominanti è la sensualità, "quel misto di ritmo e di sudore che Renoir restituisce in maniera formidabile" (Chabrol), che si sublima nelle sequenze del cancan, dove spicca "il lato insieme poetico e terra terra di quel tipo di ballo: il lato molto fisico della cosa, l'attacco abbastanza faticoso, i movimenti ginnici piuttosto rudi e quasi brutali, e insieme lo slancio straordinario" (Renoir). *French Cancan*, come scrisse

Truffaut, "ha segnato una data nella storia del colore nel cinema. Jean Renoir ha voluto fare un film pittorico e in questo senso *French Cancan* si presenta come un anti-*Moulin Rouge* (1953) nel quale John Huston aveva proceduto a mescolare i colori attraverso l'impiego di filtri di gelatina; qui nient'altro che colori puri. In *French Cancan* ogni inquadratura è una stampa popolare, una "image d'Épinal" in movimento. Ah! Che neri, che marroni che beige!". I cromatismi derivavano da una scelta precisa, come ha spiegato lo scenografo Max Douy: "Il colore doveva dare nell'occhio. Si è semplificato rispetto alla verità storica: il Moulin Rouge è tutto in chiaro-scuro rosa, mentre in realtà era molto più colorato".

Roberto Chiesi

*The film that marked the return of Jean Renoir to French studios, sixteen years after The Rules of the Game (1939), is about the world of entertainment, like The Golden Coach, with an almost seamless connection between the stage and behind-the-scenes. Inspired by the life of Ziegler, the founder of the Moulin Rouge, French Cancan began as a Franco London Film commission, which Renoir adapted in complete freedom ("the story proposed has, in this case, no relationship with the film") to re-create the world of the Belle Époque, the Butte Montmartre and the Moulin Rouge, that is, the era and the places of his childhood. He tracked down the protagonist of Grand Illusion, Jean Gabin, and gave him the role of the sly and seductive impresario who revives the cancan and opens the Moulin Rouge, dividing himself between his mistress, Belle Abbessse (Maria Felix) and a new talent, the young laundress Nini (Françoise Arnoul). The film tells a parallel story of initiation into the world of entertainment (and sex) and incipient but jolly old age that confront one another in a popular, vivid and vivacious world. As usual in works by the filmmaker of La Chienne, sensuality is a dominant color, "that mixture of rhythm and sweat that Renoir knew how to evoke powerfully" (Chabrol), sublimated in the cancan sequences that capture "the poetic yet earthy quality of that type of dance: its physical side, the tiring start, the rough, near brutal athletic movements together with its extraordinary*



French Cancan

momentum" (Renoir). French Cancan, as Truffaut wrote, "marks an important date in the history of color films. Jean Renoir did not want to make a merely pictorial film and so French Cancan is an anti-Moulin Rouge (1953) film. In the latter, John Huston mixed colors by the use of gelatine filters. In Renoir's film there are only pure colors. Each shot in French Cancan is a popular poster, a moving 'Epinal image' with beautiful blacks, maroons and beiges!". The colors were the result of a specific choice, as set designer Max Douy noted, "The color was supposed to be over the top. The historical reality of it was simplified: the Moulin Rouge is all

light and dark pink while in reality it was actually much more colorful." Roberto Chiesi

## WIND ACROSS THE EVERGLADES

Stati Uniti, 1958 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Il paradiso dei barbari*; Scen.: Budd Schulberg; Dial.: Sumner Williams; F.: Joseph C. Brun; Mo.: Georges Klotz, Joseph Zigman; Scgf.: Richard Sylbert; Co.: Frank L. Thompson; Op.: Saul Midwall; Mu.: Paul Sawtell, Bert Scheffer; Su.: Ernest Zatorsky; Ass. regia: Charles H. Ma-

guire; Int.: Burl Ives (Cottonmouth), Christopher Plummer (Walt Murdock), Chana Eden (Naomi), Gypsy Rose Lee (Sig.ra Bradford), Tony Galento (Beef), Sammy Renick (Loser), Pat Henning (Sawdust), Peter Falk (lo scrittore), Coly Osceola (Billy), Emmet Kelly (Bob), MacKinlay Kantor (il giudice Harris), Totch Brown, George Voskovec (Aaron Nathanson), Curt Conway, Sumner Williams (Windy), Howard Smith (George Leggett); Prod.: Stuart Schulberg per Schulberg Productions; Pri. pro.: 20 agosto 1958 (New York) ■ 35mm. D.: 93'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Suisse per concessione di Hollywood Classics

Il montaggio finale “ridusse a poco più della metà le impraticabili tre ore iniziali. Il risultato, come ammise lo stesso Ray, è un film dalla continuità narrativa spesso scricchiolante. Nondimeno, anche se in seguito il regista e lo sceneggiatore tesero a liquidare la loro collaborazione giudicandola totalmente disastrosa, il film resta un risultato degno di nota, con anni di anticipo sui tempi e, malgrado tutti i problemi incontrati nella realizzazione, un'opera chiave nell'evoluzione stilistica e tematica dell'*oeuvre* di Ray. Innanzitutto porta in primo piano l'interesse del regista per l'etnografia e la cultura popolare (e di conseguenza per l'ecologia e la protezione dell'ambiente), che si era già manifestato in modo meno esplicito in opere precedenti come *Il temerario*, *All'ombra del patibolo*, *La donna venduta* e *La vera storia di Jess il bandito*, e che avrebbe raggiunto il suo apice in *Ombre bianche*. Inoltre prefigura *Ombre bianche*, *We Can't Go Home Again* e *Nick's Film – Lampi sull'acqua*, nel senso che in uno schema essenzialmente narrativo Ray inserisce sequenze che rimandano più al documentario che al film di finzione. Anzi, questo è forse l'ibrido più bizzarro di Ray; mentre vari suoi film precedenti funzionano in parte come commistioni di generi (il thriller e il film romantico, il noir e il dramma socialmente impegnato, e via dicendo), *Il paradiso dei barbari* non solo mescola tradizionali motivi western, melodramma in costume e impegno ecologista, ma riesce a mettere insieme poesia, metafisica e azione violenta in un formato stilistico che è in parte narrazione tipicamente hollywoodiana, in parte film d'autore e in parte ricostruzione storica semidocumentaria. Nello stesso tempo, pur segnato dalle molte divergenze tra Ray e Schulberg, il film è tipicamente un “Ray” per quanto riguarda i protagonisti e la loro rivalità e per il loro rapporto con lo spazio in cui vivono. Di fatto, se l'ambientazione contrasta nettamente con il deserto di *Vittoria amara*, la situazione di base è notevolmente simile a quella del film precedente e anzi di molti film precedenti di Ray. Dato che la struttura narrativa è molto simile a quella del western tradizionale – uno straniero entra in una città sul punto di diventare un luogo “civile” e cattura quasi da solo una criminale banda di bracconieri (l'equivalente dei ladri

di bestiame nei western) che vivono nelle paludi – sulle prime è facile vedere Murdoch come l'eroe e Cottonmouth come il cattivo. Nel prosieguo del film, però, Ray sfuma i contorni dei suoi personaggi in modo da sottolineare, come nel caso di Leith e Brand [in *Vittoria amara*], sia le loro differenze che le analogie. Entrambi sono emarginati e ribelli.

Geoff Andrew, *Wind Across the Everglades*, in *Id.*, *The Films of Nicholas Ray. The Poet of Nightfall*, BFI, Londra 2004

*The final cut “reduced the running time from an initially impractical three hours to a little more than half that length. The result, as Ray recognised, is a movie whose narrative continuity is often creaky. None the less, though in later years both director and writer tended to dismiss their collaboration as almost wholly disastrous, the film remains a remarkable achievement, years ahead of its time and, notwithstanding all the various problems in making it, a key work in the stylistic and thematic development of Ray's oeuvre. For one thing, it brings into the foreground his interest in ethnography and folk-culture (and consequently in ecological and conservation issues), which had already manifested itself to a lesser degree in earlier works such as The Lusty Men, Run for Cover, Hot Blood and The True Story of Jesse James, and which would reach its apogee in The Savage Innocents. For another, it also foreshadows The Savage Innocents, We Can't Go Home Again and Lightning Over Water in the sense that, into an essentially narrative format, Ray introduces sequences that are resonant less of fiction than of documentary. Indeed, the film is perhaps Ray's most bizarre hybrid; where several of his earlier movies function partly as generic concoctions (the thriller mixed with the love story, film noir with the social-conscience drama, and so on), Wind Across the Everglades not only mixes traditional Western motifs with costume melodrama and ecological pleading, but contrives to bring together poetry, metaphysics and violent action in a stylistic format that is partly mainstream Hollywood storytelling, partly art-movie and partly semi-documentary historical reconstruction. At the same time, for all that Ray and Schulberg failed to see eye to eye, the film is characteris-*

*tically ‘Ray’ in terms of its protagonists and their rivalry, and in the way they are related to the environment in which they live. In fact, while its setting is in extreme contrast to the desert of Bitter Victory, the basic situation it depicts is remarkably similar to that in the previous film, and indeed, much of Ray's earlier work. Since the film's narrative structure is very like that of a traditional Western – a stranger enters a town on the brink of becoming ‘civilised’, and takes on, almost alone, a murderous band of poachers (rustlers in Westerns) living out in the wilderness – it is easy at first to regard Murdoch as the hero and Cottonmouth as the villain. As the film proceeds, however, Ray blurs the lines that mark their characters so that, as with Leith and Brand [in Bitter Victory], both their differences and their similarities are stressed. Both are outsiders and rebels.*

Geoff Andrew, *Wind Across the Everglades*, in *Id.*, *The Films of Nicholas Ray. The Poet of Nightfall*, BFI, London 2004

## LA CADUTA DEGLI DEI Götterdämmerung

Italia/Germania, 1969

Regia: Luchino Visconti

■ Sog., Scen.: Nicola Badalucco, Enrico Mediolì, Luchino Visconti; F.: Pasqualino De Santis, Armando Nannuzzi; Mo.: Ruggero Mastroianni; Scgf.: Vincenzo Del Prato, Pasquale Romano; Op.: Giuseppe Berardini, Mario Cimini, Nino Cristiani; Mu.: Maurice Jarre; Su.: Vittorio Trentino; Int.: Dirk Bogarde (Friedrich Bruckman), Ingrid Thulin (Sophie von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallman), Umberto Orsini (Herbert Thallman), Renaud Verley (Gunther von Essenbeck), Reinhard Koldehoff (Kostantin von Essenbeck), Albrecht Schoenhals (Barone Joachim von Essenbeck), Renaud Verley (Günther von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (governante), Irina Vanka (Lisa); Prod.: Ever Haggiag, Alfred Levy per Pegaso, Italnoleggio Cinematografico, Eichberg Film, Praesidens Film; Pri. pro.: 14 ottobre 1969 ■ DCP. D.: 155'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2010 da L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con il Festival Lumière 2010 e



Qui sopra e nella pagina a fianco Helmuth Berger in *La caduta degli dei*

BNP Paribas / Restored in 2010 by L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Festival Lumière 2010 and BNP Paribas

C'era una mia idea di fare la storia di una famiglia nel cui seno avvengono dei delitti che rimangono praticamente impuniti. Dove, come e quando nella storia moderna dei fatti così potevano avvenire? Soltanto durante il nazismo. Durante il nazismo avvenivano degli eccidi, avvenivano degli assassinii, sia in massa, sia singoli, che rimanevano assolutamente impuniti. (...) Non potevo aprire nessuno spiraglio di speranza in quella famiglia di mostri, non era possibile; era come dire "speriamo che questi mostri ritornino a vivere". No, lì andavano asfissati tutti, chiusi in una camera a gas, senza lasciare nessuno spiraglio.

Mentre nella famiglia Valastro [di *La terra trema*], come in quella di Rocco c'è sempre un barlume di speranza, qui dovevo finire sperando che non ci fosse speranza, che non ci fosse speranza per questi mostri; e difatti *Götterdämmerung* finisce dove comincia la storia del nazismo e noi sappiamo che cosa è avvenuto dopo. (...) L'incesto è venuto fuori piano piano durante la scrittura della sceneggiatura ed è stato il frutto di una progressione drammatico-narrativa tutt'altro che gratuita. Qui, è proprio l'ultimo passo che fa Martin per conquistarsi il diritto di essere un vero nazista, cioè di non fermarsi davanti a niente, davanti a nessun delitto; il nazismo, che in un primo tempo sceglie Kostantin nell'ambito della famiglia come pedina, violento, chiassoso, brutale, ma

in fondo abbastanza inconsapevole della portata dei fatti, e in un secondo tempo si serve invece di Friederich, innanzitutto un tecnico, ma uno che alla fine per i nazisti ha il vizio non solo di una certa viltà nel compiere il delitto (...) ma ha la pretesa di voler ancora ragionare con la propria mente, alla fine preferisce l'ultima soluzione che è quella di Martin: un ragazzo assolutamente incosciente, un degenerato, un verme, uno che non ha problemi morali, che non fa distinzione fra la cuginetta o un'altra bambina e che diventa uno strumento senza volontà nelle mani del nazismo.

Luchino Visconti, da *Dialogo con l'autore*, intervista di Stefano Roncoroni, in Luchino Visconti, *La caduta degli dei*, a cura di Stefano Roncoroni, Cappelli, Bologna 1969



*I had the idea to do a story about a family in which crimes take place that basically go unpunished. Where, when and how in modern history could such facts take place? Only under Nazism. During the reign of Nazism slaughters and assassinations, whether mass or individual, were committed that were never punished. (...) I couldn't create a glimmer of hope in this family of monsters, it couldn't be done; it would have been like saying "we hope these monsters continue to live." No, all of them had to be suffocated, locked in a gas chamber without any way out. While with the Valastro family [in La terra trema] and Rocco's family there was always a glimmer of hope, here I had to end it hoping there was no hope, that there was no hope for these monsters; and, in fact, Götterdämmerung ends where the history of Nazism begins, and we all know what happened afterwards. (...)*

*The story of incest emerged slowly while writing the script, and it was the fruit of a dramatic narrative development that was anything but arbitrary. It is here that Martin becomes a true Nazi, in other words, nothing, no crime, stops him; the first family member Nazism chooses as its pawn is Kostantin, violent, loud, brutal but in the end unaware of the effects of the facts, and the next in line is Friederich, a technician, but who in the end in the eyes of the Nazis proves to be a coward in committing crimes (...) but claims to think with his own mind, so it prefers the final option, Martin: an absolutely reckless, degenerate boy, a worm, who has no moral problems, who does not distinguish between his little cousin and another little girl, and who becomes an instrument of Nazism without any will of his own.*

*Luchino Visconti, from Dialogo con l'autore, interview with Stefano Roncoroni, in Luchino Visconti, La caduta degli dei, edited by Stefano Roncoroni, Capelli, Bologna 1969*

## KES

Gran Bretagna, 1970 Regia: Ken Loach

■ T. it: Kes; Sog.: dal romanzo *A Kestrel for a Knave* di Barry Hines; Scen.: Barry Hines, Ken Loach, Tony Garnett; F.: Chris Menges; Mo.: Roy

Watts; Scgf.: William McCrow; Mu.: John Cameron; Su.: Peter Pierce, Tony Jackson; Int.: David Bradley (Billy Casper), Freddie Fletcher (Jud), Colin Welland (Farthing), Lynne Perrie (Sig.ra Casper), Brian Glover (Sugden), Bob Bowes (Gryce), Robert Naylor (MacDowall), Trevor Hesketh (Crossley), Geoffrey Banks (professore di matematica), Eric Bolderson (il fattore); Prod.: Tony Garnett per Kestrel, Woodfall Films; Pri. pro.: 8 gennaio 1971 ■ 35mm. D.: 111'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: MGM per concessione di Hollywood Classics ■ Restauro digitale realizzato nel 2011 da Criterion, con la supervisione e l'approvazione di Ken Loach e del direttore della fotografia Chris Menges / Restored digitally in 2011 by Criterion, supervised and approved by Ken Loach and director of photography Chris Menges

Se il perfezionamento del suono in presa diretta è una delle grandi conquiste del cinema moderno, una delle sue conseguenze più proficue sul piano artistico è la fusione documentario-finzione, dove il racconto si giova di una nuova naturalezza nella direzione degli attori e nelle riprese sui luoghi stessi dell'azione. Il film sull'infanzia, tanto inclini a scadere nell'artificioso, ritrovano così una freschezza che spesso fa loro paradossalmente difetto. Perché il bambino è un attore nella sua stessa natura e voler ottenere da lui una recitazione, una posa, equivale spesso a fissarlo in un'attitudine. Qui David Bradley ha una presenza prodigiosa. Il film di Ken Loach, dal titolo enigmatico e per noi interrogativo, è innanzitutto un ritratto sconcertante di verità di un bambino delle Midlands (il film fu girato a Barnsley, città natale dell'autore del romanzo, Barry Hines). È anche un trattato di caccia col falcone, un quadro dell'ambiente scolastico, uno sguardo gettato su una città dell'Inghilterra del Nord con i suoi pub, i suoi negozi, le sue sfide reciproche, una lezione di fonetica e di dialetto locale. Estraneo ad ogni messaggio, ad ogni didatticismo, Kes costituisce nondimeno una severa constatazione del fallimento di un sistema educativo, dell'indifferenza degli adulti, di dieci anni di cattività di un bambino che ritrova nel falcone (...) adottato, un compagno di libertà. E quando seppellisce i resti del suo falcone, si può già leggere in filigrana l'insuccesso di una vita. Michel Ciment, Kes, "Positif", n. 119, settembre 1970



Kes

*Perfecting live sound is one of the great achievements of modern cinema, and one of its most fruitful artistic consequences is the fusion of documentary and fiction where the story benefits from a new natural way of directing the actors and of filming the action on location. Films about childhood, which are prone to being contrived, rediscover a freshness that often paradoxically is their flaw. A child is an actor by nature, and obtaining a performance or a pose from him often means pinning an attitude on him. Here David Bradley's presence is magical. Ken Loach's film, with its enigmatic, thought-provoking title, is, first and foremost, a disconcerting portrait of the reality of a child from the Midlands (it was shot in Barnsley, the native city of the novel's author, Barry Hines). It is also a treatise on falconry, a picture of the educational environment, a glance at a city of North England and its pubs, shops, challenges, a lesson in phonetics and local dialect. Without a message or instruction, Kes is nonetheless a harsh observation of the failure of the educational system, the indifference of adults, ten years of a child in captivity who finds in an adopted falcon (...), a companion of freedom. And when he buries the remains of his falcon, we can read the faint outline of a failed life. Michel Ciment, Kes, "Positif", n. 119, settembre 1970*





# ALBERT CAPELLANI: UN CINEMA DI GRANDEUR II

*Albert Capellani: A Cinema of Grandeur II*



### Capellani ritrovato

Il suo nome è noto, ma per due soli film, *Les Misérables* (1912) e *Germinal* (1913): il resto della sua produzione è rimasto nell'ombra. La retrospettiva in due parti, iniziata lo scorso anno, speriamo contribuisca a riscoprire un grande regista e la sua opera.

Nel programma di quest'anno presentiamo più di venti titoli relativi a tutte e tre le epoche della sua carriera: i cortometraggi Pathé precedenti al 1910, i capolavori come *Germinal* (1913) e *Quatre-vingt-treize* (1914), restaurati dalla Cinémathèque Française, altri film risalenti agli anni in cui Capellani è stato il direttore artistico della S.C.A.G.L., e poi quelli, ancora poco noti, della sua produzione americana, grazie ai ritrovamenti di *Camille* (1915) e *The Feast of Life* (1916) nella collezione del Národní Filmový Archiv di Praga.

Siamo particolarmente felici della qualità di molti dei film che presenteremo: *L'Homme aux gants blancs* in una versione completa e restaurata, grazie al supporto della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

*Germinal* (1913) e *Le Signalement* (1912) vengono mostrati nel programma "Colori del muto" mentre altri film di Albert Capellani si possono vedere nella sezione "Cento anni fa: settanta film del 1911".

In occasione della rassegna su Capellani viene pubblicato il dvd *Albert Capellani - Un Cinéma de grandeur*, una coproduzione della Cineteca di Bologna e della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, che contiene dodici film che vanno dal 1905 al 1911, la musica di John Sweeney, e numerosi extra.

### Capellani, regista di due secoli

In quanto regista del '900 Capellani lavora a storie radicate nel presente del loro tempo: raggiunge uno straordinario effetto di realtà con delle scene di strada di Parigi (*Les Deux sœurs*, *L'Homme aux gants blancs*), intreccia personaggi e storie in narrazioni continue, in un fluido susseguirsi dell'azione. Crea immagini cinematografiche dall'effetto immediato e capaci di catturare l'attenzione del pubblico. Un cinema di empatia e sentimenti, il cinema del '900 appena trascorso.

Capellani è un regista del XIX secolo, e con i suoi film ci rende partecipi della vita culturale dell'800, facendoci entrare nei suoi mondi immaginari, mostrandocene i divertimenti e le fantasie. È il caso delle *féeries*, dotate di effetti speciali e apoteosi (*La Légende de Polichinelle*). Ritroviamo il fascino per un'antichità decadente

### Capellani ritrovato

*His name was always familiar, yet it was only attached, shadow-like, to two films (Les Misérables, 1912, and Germinal, 1913). The Cinema Ritrovato's Albert Capellani retrospective, presented in two parts, in 2010 and 2011, is a major event: a great director and his work are re-discovered. In this year's programme we are screening more than twenty titles, from all three stages in Capellani's career: short films before 1910; the sublime masterworks from his years as artistic director of S.C.A.G.L., Germinal and Quatrevingt-treize, newly restored by the Cinémathèque française; and the largely unknown films of his American period. Rare copies of Camille (1915) and The Feast of Life (1916) were located in the collection of the Národní Filmový Archiv in Prague. We are able to show, at last, the complete L'Homme aux gants blancs (1908), in a newly restored version funded by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Germinal (1913) and Le Signalement (1912) are shown in the "Silent Colour" section, and several Capellani films are included in the section "A Hundred Years Ago: Seventy Films from 1911".*

*To make the Capellani season last longer than the festival, we are bringing out a DVD, Albert Capellani - Un Cinéma de grandeur, featuring twelve films made from 1905 to 1911 and including many extras. The edition is a co-production of the Cineteca di Bologna and the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.*

### Capellani, Film Director of Two Centuries

*As a 20th-century director Capellani works with stories rooted in the present of their times: he achieves a wonderful Effet de Réel with Paris street scenes (Les Deux sœurs, L'Homme aux gants blancs). He weaves his characters and plots into continuous narratives consisting of photographic evidence of the sequence of events. He shows cinematographic images of great immediacy, which grab and hold the audience. This is the cinema of empathy, of feelings, the cinema of the now-past 20th century.*

*Capellani is a director of this 19th century. His films allow us to participate in the cultural life of the '800: they give us access to its imaginary worlds, its entertainments and its fantasies. There are féerie subjects, with special effects and apotheoses (La Légende de Polichinelle, 1907). There is the fascination with the ancient world and its decadence – veil dances, shimmering colours, goblets of hemlock (Amour d'esclave, 1907)– and the "local colour", be it Cuba (Feast of Life, 1916), Elizabethan England*

fatta di danze coi veli, colori scintillanti e calici di cicuta (*Amour d'esclave*, 1907); rimaniamo sedotti dal "colore locale" (Cuba o Parigi), assistiamo a una dettagliata ricostruzione degli avvenimenti del 1796 (*Le Courrier de Lyon*, 1911) e affreschi di guerra e di lotta sociale in dimensioni monumentali (*Germinal*, *Quatre-vingt-treize*).

Ringrazio di cuore coloro che hanno reso possibile questa sezione, in particolare Blažena Urgošiková, Vladimír Opěla e Karel Zima e tutte le colleghe e i colleghi degli archivi per la bella collaborazione nella fase di preparazione. Sono molto grata a Camille Blot-Wellens, Stéphanie Salmon, Richard Koszarski, David Mayer e Jay Weissberg che hanno contribuito testi al catalogo. E a Sophie Seydoux, per tutto.

Mariann Lewinsky

### Capellani in Francia 1905-1914

Venuto dal teatro, Albert Capellani debutta al cinema nel 1905 legandosi alla prestigiosa Pathé Frères. Uomo di lettere e grande personalità, è un lavoratore instancabile. In questo periodo, gli studi della casa Pathé vivono una nuova fase della loro storia: tra il 1906 e il 1908 l'équipe dei registi cambia considerevolmente con le partenze di Lépine e Heuzé e gli arrivi di Denola, Burguet, Gasnier e Leprince.

Nel 1908, agli albori della prima crisi del cinema, ma soprattutto nel pieno della mutazione del sistema di produzione, Capellani s'impone con *L'Arlésienne*. Arriva la nomina di direttore artistico della Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.) da parte di Charles Pathé.

In questo periodo Capellani lavora con l'operatore René Guichard. Dirige e supervisiona con ritmo intenso i set della Rue du Petit a Vincennes: in un anno, marzo 1910 - marzo 1911, gira almeno venticinque film! I cortometraggi dell'epoca vengono girati in un tempo che va dai quattro agli otto giorni.

Il suo talento nell'arte della narrazione, la fluidità del montaggio, l'impronta naturalista, la capacità nella costruzione dei personaggi e della loro psicologia, ne fanno una personalità stimata nella professione. Adattando le opere che leggeva da studente al grande schermo, Capellani contribuisce a fare del cinema "un'arte"; in linea, anche se su un piano differente, con le intenzioni innovative di Charles Pathé e dei suoi collaboratori, che fondavano allo stesso tempo la S.C.A.G.L. e la strategia del noleggio dei film che permise loro di proporre più film e al contempo più generi.

Negli anni dieci l'influenza di Capellani cresce considerevolmente. Nella parole di Henri Étievant si ritrova tutto il consenso e la stima che il regista suscita presso la sua équipe: "Era un ragazzone rosso di capelli, con una personalità molto forte; un uomo molto intelligente, gaudente, coinvolto incredibilmente dal suo lavoro".

Stéphanie Salmon

(Marie Stuart, 1908) or *Paris*, recreated in Studios in the U.S.A (The Virtuous Model, 1919). There are realistic reconstruction of events that took place in 1796 (*Le Courrier de Lyon*, 1911), and monumental frescoes of war and social struggle. (*Quatre-vingt-treize* and *Germinal*).

*I would like to thank all those who have participated in this communal enterprise of many people and institutions. Special thanks go to Blažena Urgošiková, Vladimír Opěla e Karel Zima and all colleagues in the archives for their help in the preparation of the section. I am very grateful to Camille Blot-Wellens, Stéphanie Salmon, Richard Koszarski, David Mayer and Jay Weissberg for their text contributions to the catalogue. And to Sophie Seydoux, for everything.*

Mariann Lewinsky

### Albert Capellani in France: 1905-1914

Albert Capellani came from the theatre and began his cinema career with Pathé in 1905. His contribution – as a man of letters with a tremendous capacity for hard work – came at a time when the company's studios were embarking on a new phase of their history. Between 1906 and 1908 the team was changing radically, with the departure of directors such as Lépine and Heuzé and new arrivals including Denola, Burguet, Gasnier and Leprince. In 1908, in the early days of the first cinema crisis when, crucially, production policies were undergoing drastic changes, he made his mark with *L'Arlésienne* and Charles Pathé then promoted him to artistic director of the Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.).

Albert Capellani was working at that time with the cameraman René Guichard and, whether supervising or directing in the studio in Vincennes on Rue du Petit Parc, his work schedule was hectic. In the space of a year, from March 1910 to March 1911, he made no fewer than 25 films! His directorial talent, manifested in his narrative skill and the fluidity of his editing, his naturalistic style, his talent for suggesting a protagonist's character and intention, earned him respect in the professional world. When he adapted works he had read as a student, he was crucial to make the cinema "a great art" – which was what Charles Pathé and his colleagues were striving for, not only in setting up S.C.A.G.L., but also in initiating a system of film rental, which enabled them to offer more films in a wider variety.

Capellani's influence grew throughout the 1910s, and we can easily imagine, from the testimony of Henri Étievant, the impression he made on his team: "He was a large fellow, with red hair and a strong personality; very intelligent, a real gourmet, and a film maker who mastered his work with consummate skill."

Stéphanie Salmon

### Capellani negli Stati Uniti 1915-1922

Il 24 aprile 1915 "Moving Picture World" annunciò che la World Film Corporation si era assicurata le prestazioni di Albert Capellani, salutato come "colui che ha fatto *Les Misérables*", un film uscito in America due anni prima ma ancora considerato una pietra miliare. "Molta della complessiva eccellenza dei film può essere attribuita direttamente al signor Capellani e alle sue idee anticipatrici sulle possibilità del cinema", scrisse il "World", che lo poneva "tra i primi ad avvalersi del lavoro di famosi artisti drammatici" nei film. La World, controllata dalla società teatrale Shubert, affidò a Capellani una serie di adattamenti di opere teatrali, spesso d'ambientazione parigina, girati al Peerless Studio di Fort Lee, New Jersey. Terminate le riprese di *Camille*, con Alice Brady, Capellani seguì Maurice Tourneur ed Emile Chautard al Paragon, un nuovo studio costruito da Jules Brulatour nelle vicinanze del Peerless. Qui realizzò *La Vie de Bohème*, ancora con Alice Brady, e avviò con Clara Kimball Young un sodalizio che proseguì anche quando la Young se ne andò per fondare la propria società di produzione. Anche quei film, compresi *The Common Law* e *The Foolish Virgin*, furono girati a Fort Lee, stavolta allo studio Solax in disuso di Alice Guy Blaché.

Capellani si circondò di molti altri *émigrés* francesi, tra i quali i direttori della fotografia Lucien Andriot, Lucien Tainguy e Jacques Monteran e gli scenografi Henri Menessier e Ben Carré (in molti dei suoi film apparve anche suo fratello, Paul Capellani). Nell'autunno del 1917 Capellani lavorava per la Metro nello studio newyorkese della società, per la quale realizzò anche tre film interpretati da Alla Nazimova, in particolare *The Red Lantern* (girato in California quando l'epidemia influenzale del 1918 costrinse alla chiusura temporanea la maggior parte degli studios della costa orientale). Tornato nel New Jersey, l'anno successivo fondò nel vecchio studio della Solax le Albert Capellani Productions, dove lavorò come regista e produttore. Capellani produsse vari titoli di George Fitzmaurice e diresse personalmente film come *Oh, Boy!*, ambizioso adattamento di un popolare musical di Jerome Kern, e *The Virtuous Model*, una delle sue ricostruzioni "parigine" più suggestive. Il 20 dicembre 1919, mentre Capellani stava girando *The Fortune Teller*, un incendio distrusse il laboratorio della Solax, di recente ampliato e sottoposto a migliorie dai Blaché. In seguito Capellani entrò nella nuova società di produzione di William Randolph Hearst, la Cosmopolitan, per la quale girò i suoi ultimi quattro film americani. Ritornò in Francia dopo aver diretto Marion Davies in *The Young Diana* (1922), adattamento del melodramma fantastico di Marie Corelli.

Richard Koszarski

### Albert Capellani in America: 1915-1922

On April 24, 1915, *Moving Picture World* announced that the World Film Corporation had acquired the services of Albert Capellani, hailed as "the man who made *Les Misérables*", a film released in America two years earlier but still regarded as a milestone. "Much of the general excellence of pictures may be directly traced to Mr. Capellani and his advanced ideas regarding the possibilities of the photoplay," the World reported, which included being "one of the first to utilize the services of famous dramatic artists" in motion pictures. World, controlled by the Shubert theatrical organization, put Capellani to work on a series of theatrical adaptations, often with Parisian settings, shot at their Peerless Studio in Fort Lee, New Jersey. After completing *Camille*, starring Alice Brady, Capellani joined Maurice Tourneur and Emile Chautard at Paragon, a new studio which Jules Brulatour had constructed just down the street from the Peerless. Here he made *La Vie de Bohème*, again with Alice Brady, and began an association with Clara Kimball Young that would continue after Young left to establish her own production company. Those films, including *The Common Law* and *The Foolish Virgin*, were also made in Fort Lee, this time at Alice Guy Blaché's disused Solax studio.

Capellani surrounded himself with many other French *émigrés*, including cameramen Lucien Andriot, Lucien Tainguy and Jacques Monteran, and designers Henri Menessier and Ben Carré (his brother, Paul Capellani, also appeared in many of the films). By the autumn of 1917 Capellani was working for Metro at their New York studio, where his films included three starring Alla Nazimova, notably *The Red Lantern* (shot in California when the 1918 influenza epidemic temporarily closed most of the studios in the East). Returning to New Jersey the following year he established Albert Capellani Productions at the old Solax studio, where he worked as both director and producer. Capellani supervised several George Fitzmaurice features while personally directing such films as *Oh, Boy*, an ambitious adaptation of a popular Jerome Kern musical, and *The Virtuous Model*, one of his most atmospheric "Parisian" reconstructions. On December 20, 1919, while Capellani was directing *The Fortune Teller*, a fire at the studio destroyed the Solax laboratory, which had only recently been enlarged and improved by the Blachés. Capellani subsequently joined William Randolph Hearst's new production company, *Cosmopolitan*, for whom he made his last four American films. He returned to France after directing Marion Davies in an adaptation of Marie Corelli's fantastic melodrama, *The Young Diana* (1922).

Richard Koszarski

## PROGRAMMA 1: LA BOHÈME NEL VECCHIO E NEL NUOVO MONDO PROGRAMME 1: LA BOHÈME IN THE OLD AND THE NEW WORLD

Prima della Prima Guerra Mondiale, Albert Capellani ha adattato per il cinema numerosi classici della letteratura del Diciannovesimo secolo. La sua nomea di “maestro-regista della fotodrammatizzazione di Letteratura Francese” (“Photoplay”, luglio 1915) lo accompagnò fino negli Stati Uniti. E se da un lato gli adattamenti americani, con le loro fenomenali messinscène e scenografie, sono la prosecuzione della produzione francese di Capellani, dall'altro c'è un elemento diverso: gli attori.

Visto che la prima versione de *La Bohème* è stata tramandata solo su negativo e senza didascalie, pubblichiamo qui il riepilogo del catalogo allora in vendita (“Pathé-Bulletin”, n. 5, 1912).

Ringraziamo la Cinémathèque Française per averci dato il permesso di proiettare la propria copia lavoro senza didascalie, tratta dal negativo. (Per ulteriori informazioni sulle copie tratte dal negativo: vedi il testo di Camille Blot-Wellens alla fine del catalogo della sezione “Alice Guy”).

“Rodolphe vive felice nella sua mansarda in compagnia dell'amico pittore Marcel quando fa la conoscenza di Mimi, una deliziosa fanciulla di modeste condizioni, fiore di grazia e di primavera. Tra i due sboccia un idillio e la giovane, cacciata dal suo umile alloggio da un proprietario implacabile, chiede asilo all'innamorato. Il rosaio che Rodolphe regala a Mimi sarà il simbolo del loro amore, destinato a durare finché i fiori non appassiranno! Ciascuno dei due innamorati accudisce di nascosto il delicato arbusto, ma malgrado i loro sforzi le rose finiscono per appassire. Una sera la volubile Mimi, conquistata dal miraggio di una vita lussuosa che le si prospetta, lascia la mansarda abbandonando colui che l'ama. Ma con la fortuna la fanciulla non trova la felicità. Torna un giorno d'inverno, tremante, malata, esausta, “uccello incostante all'antico nido”. Rodolphe sente tutto il suo rancore stemperarsi alla vista della poveretta, ma nonostante le sue cure la tisi ha il sopravvento, e nella stanza in cui entrambi vissero ore tanto deliziose Mimi si addormenta per sempre, raggiungendo le povere fredde mani in un piccolo manicotto, ultimo capriccio della sua fantasia, ultima offerta dei suoi amici della Bohème.”

### Capellani e le star: Alice Brady

Oggi ricordata soprattutto come attrice comica grazie a *The Gay Divorcee* e *My Man Godfrey*, all'epoca del muto Alice Brady (1892-1939) era una celebrata attrice drammatica, protagonista di cinquantuno film tra il 1914 e il 1923. Figlia di William Brady, impresario teatrale convertitosi in produttore cinematografico, Alice sfidò la disapprovazione del padre e apparve per la prima volta sul palcoscenico nel 1909; ottenuto ben presto il permesso paterno, debuttò a Broadway nel 1911 nel musical *The Balkan Princess*. Restò una presenza fissa a Broadway anche dopo il lancio nel 1914 della sua carriera cinematografica per la compagnia del padre, la World Film Corporation. Nel 1915, con *La Vie de Bohème*, era già al nono film – quell'anno apparve anche a Broadway in quattro operette di Gilbert & Sullivan e nel dramma di Owen Davis *Sinners*.

Negli anni Venti e nei primi anni Trenta la Brady si concentrò sul teatro: doveva far parte del cast originario di *Strange Interlude*

*Before the First World War Albert Capellani made film versions of many 19th-century literary classics. His fame as the “master-director of French literary photo-dramatization” (Photoplay, July 1915) accompanied him to the United States. While his American adaptations followed the tradition of his French productions in their phenomenal art direction and mise en scène, one element was very different – the actors.*

*As the original version of La Bohème has only come down to us as a negative without intertitles, we reproduce here the plot synopsis in the sales catalogue (the Bulletin Pathé no. 5, 1912). We are grateful to the Cinémathèque française for allowing us to project their “work print” based on this negative without intertitles.*

*(See notes for information on this and other such prints at the end of the catalogue section “Alice Guy”).*

*“Rodolphe leads a happy life in his garret together with his friend the painter Marcel, when he meets beautiful grisette Mimi, graceful as a spring flower. An idyllic relationship is formed and the girl, when evicted from her modest dwelling by the mean landlord, comes to ask her sweetheart for shelter. The rose bush that Rodolphe gives Mimi is to be the symbol of their love, which will last as long as the flowers do not wither! Each of the lovers secretly tends the delicate shrub, but despite their efforts the roses eventually die. One evening fickle Mimi, seduced by the mirage of a life of luxury she is offered, leaves the garret, abandoning the one who loves her. But money does not bring happiness to the grisette. One winter day she returns, shivering, sick, exhausted, ‘the wayward bird coming back to the old nest’. Rodolphe’s bitterness melts away when he sees the poor creature, but despite his loving care the consumption claims her. In the room where they had lived such happy times together, Mimi closes her eyes for ever, clenching her poor, cold, thin hands in a little muff, the last of her fanciful whims and the last offering from her bohemian friends.”*

### Capellani and His Stars: Alice Brady

*Largely remembered today as a comedian thanks to The Gay Divorcee and My Man Godfrey, Alice Brady (1892-1939) was acclaimed in the silent era as a dramatic actress, when she starred in fifty-one features between 1914 and 1923. The daughter of theatre impresario-turned-film producer William A. Brady, she defied her father's wishes and first appeared on stage in 1909; parental permission was soon granted, and she made her Broadway debut in 1911 in the musical The Balkan Princess. She remained a fixture on Broadway even as she launched her screen career in 1914, for her father's company World Film Corporation. La vie de Bohème was her ninth feature in 1915 – that year she also appeared on Broadway in four Gilbert & Sullivan operettas and the Owen Davis drama Sinners.*

*For the Twenties and Thirties, Brady focused on the stage: she was meant to be in the original Broadway cast of Eugene O'Neil's Strange Interlude (1928), but illness forced her to withdraw and she was replaced by Lynn Fontanne. In 1931 she created the*

(1928) di Eugene O'Neil, a Broadway, ma la malattia la costrinse a rinunciare e a farsi sostituire da Lynn Fontanne. Nel 1931 interpretò Lavinia Mannon in *Mourning Becomes Electra* ricevendo recensioni superlative, e come per dimostrare la sua versatilità ritornò sullo schermo nel 1933 con il primo dei suoi ruoli da frivola chiacchierona, nel film ingiustamente dimenticato di Harry Beaumont *When Ladies Meet*. Anche se in seguito fu valorizzata soprattutto in chiave comica, nel 1937 Alice Brady ricevette l'Oscar come migliore attrice non protagonista per *In Old Chicago*, ed è giustamente ricordata per la sua bravura in *Young Mr. Lincoln* di John Ford.

Jay Weissberg

*role of Lavinia Mannon in Mourning Becomes Electra, receiving superlative reviews, and as if to prove her versatility, returned to the screen in 1933 with the first of her flibbertigibbet parts, in Harry Beaumont's unjustly neglected When Ladies Meet. Though subsequently largely cast in comedic roles, Brady received the Best Supporting Actress Oscar in 1937 for In Old Chicago, and is justly remembered for her fine work in John Ford's Young Mr. Lincoln.*

Jay Weissberg

## LA BOHÈME

Francia, 1912 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo *Scenes de la vie de Bohème* (1849) di Henri Murger; F.: Pierre Trimbach; Int.: Paul Capellani (Rodolphe), Charles Dechamps (Marcel), Paul Gerbault (Colline), Léon Bélières (Schaunard), Suzanne Revon-ne (Mimi), Juliette Clarens (Musette); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 4896) ■ 35mm. L.: 680 m. D.: 33' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No inter-titles ■ Da: Cinémathèque Française

## LA VIE DE BOHÈME

Stati Uniti, 1916 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo *Scenes de la vie de Bohème* (1849) di Henri Murger; Scen.: Frances Marion; F.: Lucien Andriot; Scgf.: Ben Carré; Int.: Alice Brady (Mimi), Paul Capellani (Rodolphe), June Elvidge (Madame de Rouvre), Leslie Stowe (Durandin), Chester Barnett (Marcel), Zena Keefe (Musette), Frederick Truesdell (autore), D.J. Flanagan (Schaunard); Prod.: Paragon Films ■ 35mm. L.: 1611 m. D.: 70' a 20 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles

■ Da: George Eastman House ■ Copia preservata da un 28mm, con il sostegno di National Park Service, in collaborazione con il National Endowment for the Humanities / Preservation from a 28mm print funded by the National Park Service in partnership with the National Endowment for the Humanities

## PROGRAMMA 2: QUATRE-VINGT-TREIZE. L'UMANITÀ IN GUERRA PROGRAMME 2: QUATRE-VINGT-TREIZE. HUMANITY AT WAR

*Quatre-vingt-treize* – 1793 (1914) inizia all'incirca così: l'istruttore Henry Krauss (Cimourdain) impartisce delle lezioni, in una biblioteca, al giovane nobile (Gauvain) interpretato da Paul Capellani. Siamo nello studio Pathé, vediamo gli attori con delle parucche in testa che gesticolano davanti a noi ed esprimono il loro entusiasmo per le idee di Rousseau. Così, armati di pazienza, ci accingiamo a reggere le tre ore di questo vecchio film in costume. Poco dopo - al più tardi durante la scena del vecchio marchese de Latenac che, esiliato dall'Inghilterra, sta andando in barca verso la Bretagna dove guiderà la rivolta monarchica contro la repubblica giacobina - ci troviamo davanti a un grandissimo film, appassionante e serio allo stesso tempo. Come Victor Hugo nel suo romanzo, anche Capellani ci espone in modo obiettivo la battaglia delle idee propugnatte da Cimourdain, Latenac e Gauvain, senza costruire la storia attorno all'antagonismo tra bene e male. Anche se decisamente dalla parte dell'umanità (Gauvain), nel film di Capellani, così come nell'originale di Hugo, le altre due posizioni, ossia l'attaccamento ai propri principi da parte del rivoluzionario Cimourdain e la lealtà del tradizionalista Latenac, non vengono condannate bensì mostrate nella loro eroica grandezza.

Nel 1957, alla fine di una proiezione di *Quatre-vingt-treize* alla Cinémathèque Française, Philippe Esnault e Pierre Philippe scrissero: "*Quatre-vingt-treize* di Capellani (1914) ci consente, grazie

*Quatre-vingt-treize* - 1793 (1914) begins more or less like this: in a library, Henry Krauss (as tutor Cimourdain) is teaching Paul Capellani (the young aristocrat, Gauvain). We are in the Pathé studio, the actors are wearing wigs and gesticulating, as visual expression of the characters' enthusiasm for the ideas of Rousseau. We summon up all the patience we can muster, to survive three hours of an old costume drama. But in a short while – at the latest by the scene with the old Marquis de Latenac in the boat taking him from exile in England over to Brittany, where he is to lead the royalist rebellion against the Jacobin Republic – we are in a great, enthralling, serious film. Just as Victor Hugo does in the novel, Capellani portrays the conflict of ideas embodied in the characters of Cimourdain, Latenac and Gauvain: he does it objectively, without setting up an antagonism between good and evil. Though finally coming down on the side of humanity (Gauvain), neither Capellani's film nor Hugo's source novel condemns the other two positions, the revolutionary Cimourdain's adherence to his principles and the loyalty of the traditionalist Latenac; they too are endowed with heroic stature.

After a screening of *Quatre-vingt-treize* at the Cinémathèque Française in 1957, Philippe Esnault and Pierre Philippe wrote that "*Capellani's Quatre-vingt-treize* (1914) allows us to judge, through the work of an important pioneer, the situation of our

all'opera di un valido pioniere, di giudicare la situazione del nostro cinema nazionale allo scoppio della guerra. Regista della scuderia Pathé dal 1905, l'autore di *L'Homme aux gants blancs* (1908) adatta per lo schermo a partire dal 1909 e ininterrottamente Racine, Hugo e Zola così come Richepin o Eugène Sue. Non si può trascurare questo cineasta che ci dà uno dopo l'altro *Germinal* e *Quatre-vingt-treize*. Si tratta di uno di quei rari film d'anteguerra il cui soggetto può destare l'attenzione dello spettatore contemporaneo. Del resto fu vietato, e uscirà solo nel 1921 cofirmato con Antoine". ("Cinéma 57", n. 18, maggio 1957)

A differenza di *Germinal*, di questo film non esiste più un negativo originale completo. *Quatre-vingt-treize* è stato ricostruito nel 1985 da Pierre Esnault (1930-2008); la nuova copia a colori della Cinémathèque Française del 2010 si basa sulla versione di Esnault. (La citazione di Esnault e Philippe, così come anche le informazioni relative alla copia del film, sono di Camille Blot-Wellens e provengono dal booklet che accompagna il DVD *Albert Capellani*, Edition Pathé 2011, pp. 30-31)

(ML)

## QUATRE-VINGT-TREIZE (I-II)

Francia, 1914 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo di Victor Hugo (1876); Scen.: Alexandre Arnoux; F.: Pierre Trimbach, Karémin Mérobian; Int.: Philippe Garnier (marchese de Lantenac), Paul Capellani (visconte Gauvain), Georges Dorival (sergente Radoub), Maximilien Charlier, Henry Krauss (Cimourdain), Maurice Schutz (Grandcœur), Jean Liezer, Charlotte Barbier-Krauss (La Flécharde) Prod.: S.C.A.G.L. Pathé Frères No. 8760 (distribuzione 1921, Co-Regia André Antoine) ■ 35mm. L.: 3408 m . D.: 165' a 18 f/s. Imbibito / tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Quatre-vingt-treize

*national cinema during the war. A Pathé director from 1905, the maker of L'Homme aux gants blancs (1908) began in 1909 a non-stop series of screen adaptations, of Racine, Hugo and Zola, as well as Richepin and Eugène Sue. One cannot ignore the filmmaker who has given us Germinal and Quatre-vingt-treize in quick succession. This is one of the few pre-war films dealing with a subject that can still interest viewers today. It was, more over, banned, and not released until 1921, with Antoine credited as co-director."* (Cinéma 57, no. 18, May 1957)

*No complete original negative of this film has survived (unlike Germinal). Pierre Esnault (1930-2008) reconstructed Quatre-vingt-treize in 1985, and his version is the basis of the 2010 Cinémathèque française colour print. (The Esnault and Philippe quote, as well as information on the copy, are from Camille Blot-Wellens' contribution to the booklet of the DVD Albert Capellani, Édition Pathé 2011, pp. 30-31)*

(ML)



## PROGRAMMA 3: GERMINAL (1913) PROGRAMME 3: GERMINAL (1913)

Oltre all'ampiezza e alle prevedibili peripezie, *Germinal* di Capellani fece epoca non tanto per lo spirito dell'adattamento quanto per la sua forza espressiva. (...) Ad attirare subito l'attenzione dello spettatore è il fatto che questo è un dramma collettivo, esplicitato attraverso l'accuratezza degli ambienti in cui si svolge e tradotto nei gesti naturali del vissuto; trattandosi di un destino comune, ogni individuo partecipa a una sorta di coro sociale. Gli attori, che dimostrano una buona intesa, recitano in accordo alle norme del realismo di allora; più che dalla messa in quadro, i personaggi sono definiti attraverso l'abbigliamento, i gesti sobri, l'illuminazione. L'azione continua è montata logicamente, in campo medio, e senza effetti insistiti.

Philippe Esnault, *Le giornate del cinema muto*, Cinemazero, Pordenone, 2005

Per i crediti di *Germinal* si veda la sezione I colori del muto (p...)

*Besides its scope and dramatic highlights, Capellani's Germinal was a milestone as much for the spirit of its adaptation as for its expressive power. (...) What immediately strikes the viewer is that this is a collective drama, made explicit by its detailed settings and location shooting, and conveyed by real-life actions. Each individual takes part in a kind of social chorus, making it a question of common destiny. The actors perform as an ensemble, according to the standards of realism of the time. Their characters are defined by their accoutrements, their sober manner, and the lighting, rather than by any acting to the camera. The dramatic action is staged logically, in the middle distance, without emphatic effects.*

Philippe Esnault, *Le giornate del cinema muto*, Cinemazero, Pordenone, 2005

For *Germinal's* credits see section Silent colour (p...)

## PROGRAMMA 4: CAMILLE E ALTRE TRAVIATE PROGRAMME 4: CAMILLE AND OTHER TRAVIATE

Dopo il suo film d'esordio *Le Chemineau*, Capellani gira una serie di drammi contemporanei di straordinaria qualità. Come si spiega? Merito del suo talento o della sua esperienza teatrale? È frutto di un suo concetto personale di cinema e della *mise-en-scène* nella cinematografia? E quanto hanno inciso le sceneggiature di Heuzé, il direttore di produzione Ferdinand Zecca e gli operatori? Comunque sia, film come *L'Age du coeurs* e *Les Deux soeurs* (1907), sono opere indubbiamente attribuibili a Capellani. In *Les Deux soeurs*, e in particolare nella scena del ritrovamento tra le due sorelle nelle strade di Parigi, Capellani e i suoi operatori riescono a catturare la fotogenia atmosferica della città; un momento di presente puro, atemporale in un breve film dal plot denso.

Nel dramma non c'è una gran scelta di possibili finali, ma solo fra questi tre: matrimonio, pazzia e morte.

Eppure, chi morirà di crepacuore? Nel nostro programma: una volta il marito tradito, un'altra volta la madre abbandonata e un'altra volta ancora la traviata. *Camille* di Capellani è un miracolo visivo e scenografico; la storia di Dumas, diventata popolare grazie alla versione musicale di Verdi, è generalmente conosciuta; l'attrice-star Clara Kimball Young oggi invece non più.

(ML)

### Capellani e le star: Clara Kimball Young (I)

È vero che, come affermò Paxton Hibben nel 1925, un cinema di Mosca era stato interamente dedicato a Clara Kimball Young? In seguito la Young (1890-1960) fu ricordata come la prima attrice ad aver fondato una compagnia di produzione ("Fui la prima diva a finanziare una propria società di produzione", disse nel 1956), e la prima a vedere il proprio nome sulle insegne luminose di Broadway. Di sicuro la prima affermazione è falsa – prima di lei c'erano state Helen Gardner, Marion Leonard, Gene Gauntier e altre – e la seconda è discutibile, anche se nel 1916 la gigantesca insegna all'angolo tra Broadway e la 46ª fece notizia. Indipendentemente dall'esattezza di queste affermazioni, la fama della Young è più di una semplice nota a piè di pagina nella storia del cinema: a parte l'enorme popolarità dell'attrice nella seconda metà degli anni Dieci, la Clara Kimball Young Film Corporation diretta da Lewis J. Selznick contribuì ad assestare un colpo mortale al *block booking* [sistema di vendita alle sale cinematografiche di più film in un unico blocco costituito da pellicole di grande richiamo e titoli di minor interesse, N.d.T.] e ispirò un gran numero di attrici a fondare proprie compagnie di produzione.

La mancanza di studi seri sulla Young, malgrado il discreto numero di film giunti fino a noi (pochi, sfortunatamente, del periodo cruciale tra il 1916 e il 1918, e solo due dei sei diretti da Albert Capellani), è legata allo scarso lavoro di ricerca sulla figura della diva americana del cinema degli anni Dieci. La recente esplosione di studi su Francesca Bertini, Lyda Borelli, Asta Nielsen e altre dive europee dell'epoca ha purtroppo trascurato le loro controparti americane. E non certo per mancanza di candidate: Ethel Barrymore, Pauline Frederick, Marie Doro, Olga Petrova, Elsie Ferguson ed Alice Brady avevano tutte le carte in regola. Non era

*After his first film, Le Chemineau, made in 1905, Capellani made a series of realistic dramas of outstanding quality. How can we account for this? Was it his talent, his theatre experience? Did he have a concept about cinema? Is it the mise en scène that makes all the difference? How much did Heuzé's scripts contribute? And Ferdinand Zecca's production skills, and the work of the unnamed camera operators? Certainly films such as L'Age du coeur and Les Deux soeurs (1907) are clearly recognisable as Capellani works. In Les Deux soeurs, in the scene where the two sisters are reunited and they travel across Paris, Capellani and his camera team capture the atmospheric, photogenic essence of the city; a moment of timeless immediacy in the compressed plotting of the short film.*

*Drama does not have a wide choice of possible endings: marriage, madness or death. But who actually dies of a broken heart? In our programme, on one occasion it is the deceived husband, once the abandoned mother and, in Camille, the traviata herself. The film is a miracle of textile art direction; Dumas's story is widely known, thanks to Verdi's musical version, while star actress Clara Kimball Young no longer is.*

(ML)

### Capellani and the stars: Clara Kimball Young (I)

*Can it really be true, as Paxton Hibben claimed in 1925, that a cinema in Moscow was entirely devoted to Clara Kimball Young? In later years, Young (1890 - 1960) was remembered as the first actress to have her own production company ("I was the first star to finance her own production outfit" she asserted in 1956), and the first to see her name in lights on Broadway. The first claim is certainly not true – Helen Gardner, Marion Leonard, Gene Gauntier and others came before – and the second is questionable, though the giant sign at the corner of Broadway and 46<sup>th</sup> Street was considered newsworthy in 1916. Whatever the accuracy of these statements, Young's fame is more than a mere footnote to film history: apart from her enormous popularity throughout the mid-to-late-teens, the Clara Kimball Young Film Corporation, guided by Lewis J. Selznick, helped to deliver the death blow to block program bookings and inspired a host of other actresses to form their own companies.*

*The lack of serious scholarship on Young, despite the fair number of films that survive (alas, few from her crucial period between 1916 and 1918, and only two of the six directed by Albert Capellani), is bound up with the paucity of research on the figure of the American film diva of the teens. The recent explosion of studies surrounding Francesca Bertini, Lyda Borelli, Asta Nielsen, and other European divas of the era has woefully bypassed their American counterparts. It's not for a lack of candidates: Ethel Barrymore, Pauline Frederick, Marie Doro, Olga Petrova, Elsie Ferguson, Alice Brady fit the concept. That they all became stars first on stage and then moved to the screen is surely no coincidence – the legitimacy of the theatre guaranteeing a gravitas for Americans that Europeans didn't feel constituted a required*



un caso che fossero diventate famose a teatro prima di passare al cinema: la legittimità del teatro garantiva agli occhi degli americani una dignità che gli europei non consideravano un pedigree indispensabile. La Young, “la quintessenza della raffinatezza”, e Norma Talmadge costituirono un'eccezione, dato che non furono famose a teatro prima di diventarlo sullo schermo e dato che all'inizio delle loro carriere entrambe oscillarono tra la commedia e il dramma prima di imprimersi nell'immaginario degli spettatori come dive sofisticate per eccellenza.

Subito dopo avere strappato la Young alla Vitagraph, William A. Brady e Lewis J. Selznick della World Film Corporation decisero di raffinare la sua immagine di diva lanciandola con un film d'alto profilo pensato per lei, *Trilby* (1915), e accoppiandola con il prestigioso regista Maurice Tourneur. Tre mesi dopo affidarono a Capellani il compito di dirigerla in *Camille* (1915), con il chiaro scopo di circondare la loro stella di un'aura di ricercatezza continentale; poco prima dell'uscita di *Camille*, “Photoplay” proclamò la Young “una vera Bernhardt dello schermo”.

Jay Weissberg

*pedigree. Young, “the quintessence of refinement,” and Norma Talmadge, are the exceptions to this rule, as neither were stars on stage before their screen celebrity, and both alternated, at the start of their careers, between comedy and drama before becoming fixed in the public mind as examples, par excellence, of the sophisticated diva.*

*Soon after World Film Corporation’s William A. Brady and Lewis J. Selznick poached Young from Vitagraph, they set out to refine her star image, choosing the high-profile vehicle Trilby (1915) and pairing Young with prestige director Maurice Tourneur. Three months later they selected Capellani as her director on Camille (1915) in an obvious move to settle an aura of continental sophistication on their star; shortly before Camille’s release, Photoplay declared Young “a veritable Bernhardt of the screen.”*

Jay Weissberg

## L'ÂGE DU COEUR

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: André Heuzé; Prod.: Pathé ■ 35mm.  
L.: 85 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi  
/ French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## LES DEUX SOEURS

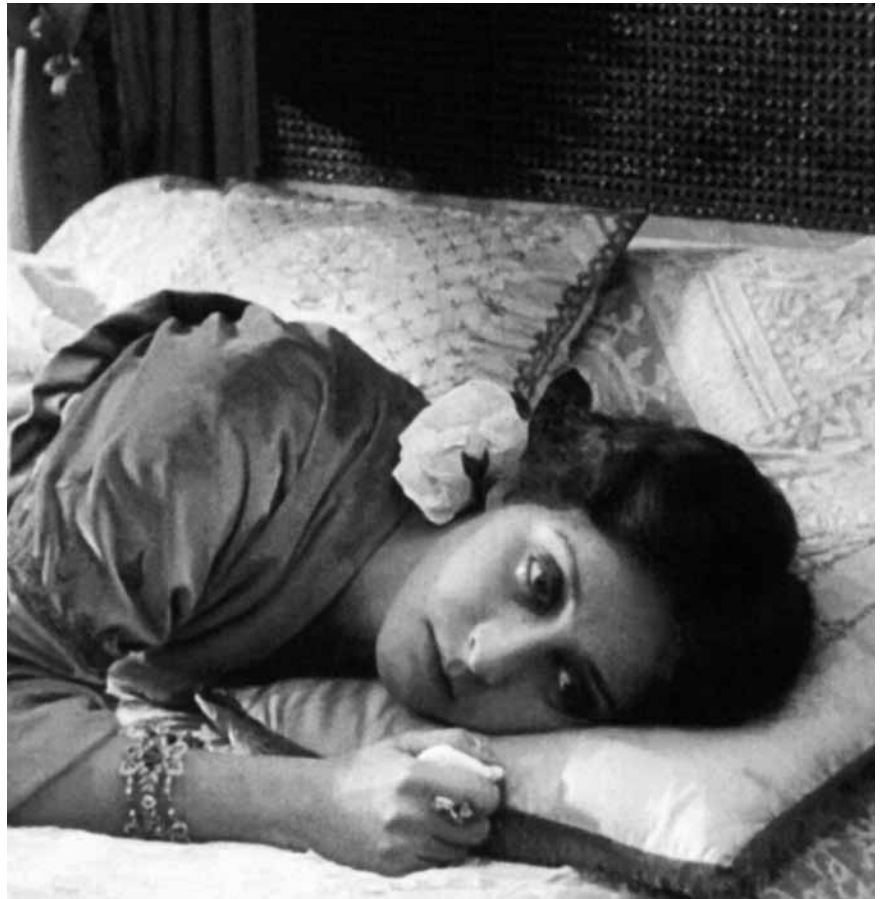
Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 9' a 18 f/s.  
Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da:  
CNC-Archives Françaises du Film

## CAMILLE

Stati Uniti, 1915 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo (1848) di Alexandre Dumas (figlio); Scen.: Frances Marion; Int.: Clara Kimball Young (Camille), Paul Capellani (Armand Duval), Lillian Cook (Cecile), Robert Cummings (Monsieur Duval), Dan Baker (Joseph), Stanhope Wheatcroft (Robert Bousac), Frederick Truesdell (Conte di Varville), William Jefferson (Gaston), Edward Kimball (il Dottore), Louise Ducey (Madame Prudence), Beryl Morhange (Nanine); Prod.: Shubert Film Corporation; Pri. pro.: 27 dicembre 1915 ■ 35mm. L.: 1400 m. D.: 70' a 20 f/s. Bn./Col. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Clara Kimball Young in *Camille* © Národní filmový Archiv

## PROGRAMMA 5: COLORE LOCALE I PROGRAMME 5: LOCAL COLOUR I

Nella prefazione al suo dramma *Cromwell* (1827), Victor Hugo contrappone ai principi classici dell'unità di luogo e di tempo del dramma dei nuovi principi, quelli del dramma romantico (il colore locale ed il colore del tempo). Fino alla fine del Diciannovesimo secolo, l'influsso di questa teoria sulla messa in scena teatrale è fortissimo. I costumi vengono ideati con una pretesa scientifica di veridicità storica; le tarantelle e le barcarole nell'opera risuonano di influenze napoletane; la cultura europea del Diciannovesimo secolo si appropria, nello spettacolo, nel dramma e nelle letture, di ogni altra cultura e di ogni tradizione. Il cinema è stato (ed è) un erede diretto di questa spinta verso il colore locale ed il colore del tempo.

Il programma inizia nel Sedicesimo secolo (Francia-Scotia-Inghilterra), prosegue nell'Italia del Diciottesimo secolo e alla fine, con *The Feast of Life* (1916), nel presente – in una ispanica Cuba.

(ML)

### La Star di Capellani: Clara Kimball Young (II)

La Clara Kimball Young Film Corporation fu annunciata il 2 febbraio 1916 dal "Cleveland Plain Dealer" (che anticipò di due giorni "Variety"). L'attrice era sotto contratto con la World fino al 15 luglio e doveva adempiere ai suoi obblighi girando ancora dei film per quella compagnia, ma nell'annuncio in cui spiegava la sua decisione dichiarò: "Il signor Selznick e io intendiamo con il nostro impegno elevare la professione del cinema alla dignità di arte togliendola dal campo della meccanica". Nei mesi successivi le riviste del settore furono inondate di pubblicità che elogiavano enfaticamente il colpo da maestro di Selznick: spezzare il monopolio del *block booking* e permettere ai proprietari delle sale di scegliere i film che volevano proiettare. In cambio addebitava una somma quattro volte più alta della normale tariffa dei film della Young. William Brady, già socio di Selznick alla World, protestò aspramente contro le mosse dell'ex collega e disse ai suoi distributori di ritirare tutti i film di Clara Kimball Young con l'eccezione del recente *The Feast of Life*.

Le prenotazioni per la prima produzione della nuova compagnia, *The Common Law*, diretta da Capellani, superarono le aspettative. Gloria Swanson descrive Clara Kimball Young come una donna dotata del senso degli affari e perfettamente consapevole delle complessità delle sue imprese: "Mi chiedevo quale altra professione avrebbe potuto permettere a quella creatura deliziosa ed elegante di essere completamente autonoma, di produrre i suoi film, di trattare con gli uomini alla pari, di usare il cervello oltre che la bellezza, di avere l'ultima parola sulle storie che interpretava, di disegnarci i vestiti e di scegliere il regista e il protagonista maschile".

Jay Weissberg

*In the foreword to his drama Cromwell (1827), Victor Hugo proposes new principles to challenge the classical unities of place and time in drama: namely, the principles of Romantic drama, local colour and historical colour. This idea remained, up to the end of the 19th century, the strongest influence on theatrical design. Costumes and stage architecture aspired to a learned historical accuracy: in operas tarantellas and barcaroles rang out against a background of Naples; all times, cultures and traditions were appropriated by European 19th-century culture, by its entertainments, its theatre and its books. Cinema was (and is) a direct heir of this love of historical and local colour.*

*The programme starts in the 16th century (France-Scotland-England), moves to 18th-century Italy and ends, with The Feast of Life, in the present, in Cuba.*

(ML)

### Capellani's Star: Clara Kimball Young (II)

*The announcement of the Clara Kimball Young Film Corporation was made in the 2 February, 1916 Cleveland Plain Dealer (scooping Variety by two days). She was still under contract to World until 15 July, and had films to make in order to fulfill her obligations, but according to an advertisement explaining her decision, "Mr. Selznick and I intend by our efforts to raise the motion picture profession to the dignity of an art and take it out of the machinery class." The following months saw the trade papers inundated with ads, many boasting of Selznick's master stroke: to break the block bookings monopoly and allow exhibitors the ability to pick and choose which films they wanted to screen. In return, he was charging four times the amount Young's films commanded in regular programs.*

*William Brady, Selznick's erstwhile partner at World bitterly protested the moves of his former colleague and instructed his exchanges to withdraw all Clara Kimball Young releases from distribution with the exception of the recently released The Feast of Life.*

*Bookings for the new company's first production, The Common Law, directed by Capellani, exceeded expectations.*

*Gloria Swanson paints Clara Kimball Young a business-minded woman thoroughly conversant with the intricacies of her enterprises: "In what other business in the world, I wondered, could this delightful, elegant creature be completely independent – turning out her own pictures, dealing with men as equals, being able to use her brain as well as her beauty, having total say as to what stories she played in, who designed her clothes, and who her director and leading man would be."*

Jay Weissberg

## MARIE STUART

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Jeanne Delvair, Jacques Grétilat, Henry Krauss, Paul Capellani, Véra Sergine; Prod.: Pathé frères No. 2313. ■ L.: 261 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

## LE LUTHIER DE CRÉMONE

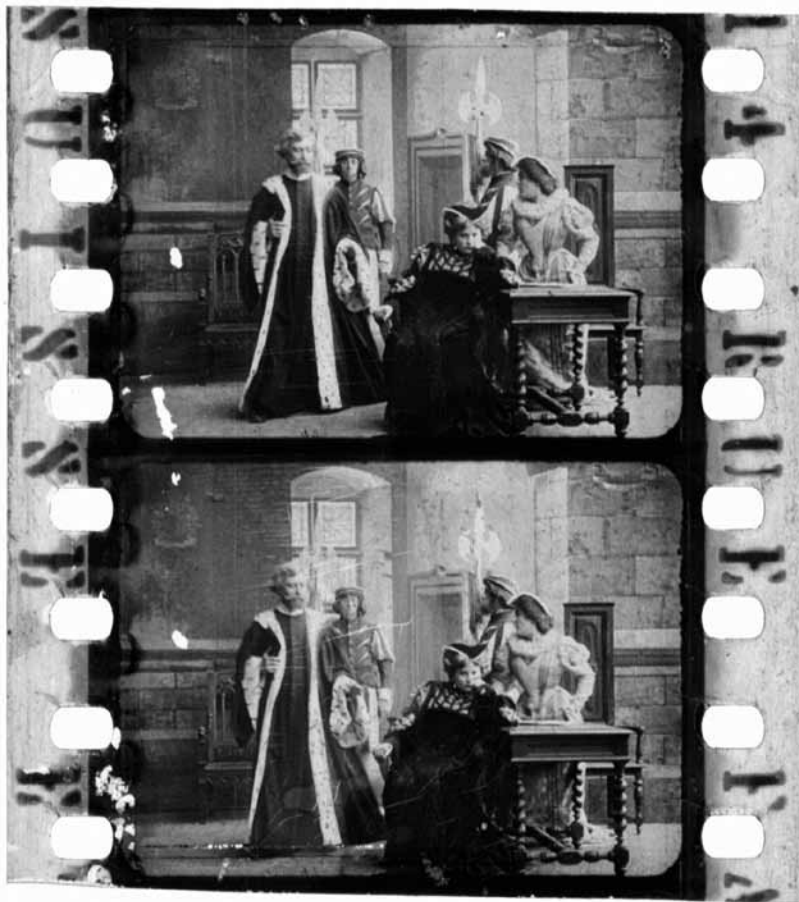
Francia, 1909 Regia: Albert Capellani

Scen.: dalla pièce di F. Coppée (1876) ■ Int.: Amélie Diéterlé, Jean Dax, Julien Clément, Rola Norman; Prod.: Pathé frères ■ L.: 229 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## THE FEAST OF LIFE

Stati Uniti, 1916 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: Frances Marion; F.: Lucien N. Andriot; Int.: Clara Kimball Young (Aurora Fernandez), E.M. Kimball (Signora Fernandez), Edward Kimball (Padre Venture), Paul Capellani (Don Armada), Doris Kenyon (Celida), Robert Frazer (Pedro); Prod.: Paragon Films; Pri. pro.: 1 maggio 1916 ■ 35mm. L.: 1274 m. D.: 64' a 20 f/s. Bn. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Marie Stuart

## PROGRAMMA 6: COLORE LOCALE II. PARIGINI IN AMERICA PROGRAMME 6: LOCAL COLOUR II. PARISIANS IN AMERICA

Negli Stati Uniti, Capellani e lo scenografo Ménessier, vecchi colleghi dei tempi del teatro da André Antoine, erano specialisti del colore locale della loro città natale, Parigi. Negli studios del Nuovo Mondo si ricreava l'Europa per il pubblico americano, e la si riproduceva con attori americani: ne è un esempio *The Virtuous Model* (1919), scritto, diretto e prodotto da Capellani.

### **Capellani e le star: Dolores Cassinelli**

Dolores Cassinelli (1888?-1984) fu una famosa primattrice della Essanay dal 1911 al 1913 e apparentemente si allontanò dallo schermo tra il 1914 e il 1917, forse per studiare canto lirico. I primi anni della sua carriera cinematografica erano stati ormai convenientemente dimenticati al suo ritorno, nel 1918, quando – dopo essere passata inosservata all'inizio di quell'anno in *Zongar*, prodotto dalla Physical Culture Photoplays – fu presentata come

*In the USA, Capellani and set designer Ménessier, old colleagues from Théâtre Antoine days, had, primarily, a standing attachment to the local colour of their home town, Paris. In their New World studio, Europe was re-created for the American public, as in The Virtuous Model.*

### **Capellani and His Stars: Dolores Cassinelli**

*Dolores Cassinelli (1888?-1984) was a popular leading lady with Essanay from 1911 to 1913 and appears to have been off screen, possibly pursuing opera training, between 1914 and 1917. Her early film career was conveniently forgotten on her return in 1918, when, following a largely ignored turn at the start of that year in Physical Culture Photoplays' Zongar, she was presented as a new personality discovered by Léonce Perret for his first U.S. feature, Lest We Forget. She appeared in four Perret vehi-*

un nuovo volto scoperto da Léonce Perret per il suo primo film americano, *Lest We Forget*. Apparve in quattro film pensati su misura per Perret e, anche se era nata negli Stati Uniti (a Chicago, probabilmente), furono sbandierate le sue origini italiane per promuovere un'immagine europea strettamente associata ai registi francesi (il suo agente, Adolphe Osso, rappresentava anche Perret, Capellani e Alice Guy Blaché).

Nel marzo del 1919 "Variety" annunciò la creazione della compagnia di produzione Dolores Cassinelli, sotto la supervisione di Capellani, per la quale la diva avrebbe interpretato film diretti da Capellani e da George Archainbaud. La compagnia non fu mai registrata, ma a giugno erano iniziate le riprese di *The Virtuous Model* (inizialmente intitolato *The Gutter*) sotto l'insegna delle Albert Capellani Productions. Le recensioni furono positive, ma il critico di "Variety" lamentò che "la signorina Cassinelli è bellissima, anche se talvolta sminuisce il suo fascino indossando un berretto rigido da marinaio. Le cose morbide le donano di più...". Presto la sua carriera annaspò – la recensione di "Variety" del suo film diretto dai Blaché, *Tarnished Reputations* (1920), suggerì che gli studios non sapevano sfruttare al meglio i suoi punti forti di vamp – e all'inizio degli anni Venti il suo nome cominciò a conoscere alti e bassi. Dopo la sua ultima apparizione sullo schermo, nel 1925, la Cassinelli, un tempo nota come "the Cameo Girl", si esibì in sale da concerto e alla radio.

Jay Weissberg

## THE VIRTUOUS MODEL

Stati Uniti, 1919 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dalla commedia *Le Ruisseau* di Pierre Wolff; Scen.: Albert Capellani; F.: Lucien N. Andriot; Scgf.: Henri Ménessier; Int.: Dolores Cassinelli (Denise Fleury), Helen Lowell (Mrs. Fleury), Mae Hopkins (Suzanne Carton), Vincent Serrano (Paul Brenhart), Franklyn Farnum (Edward Dorin), Paul Douchet (Jacques Le Sage), Marie Chambers (Contessa Olga Vosloff), Saville De Sacia, Albert Roccardi; Prod.: Albert Capellani; Pri. pro.: 14 settembre 1919 ■ 35mm (da un 28mm). L.: 1600 m. D.: 78' a 18 f/s. Bn/Col. Didascalie inglesi / Englisch intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Preservazione sostenuta da National Park Service in collaborazione con National Endowment for the Humanities/ Preservation funded by the National Park Service in partnership with the National Endowment for the Humanities

## PROGRAMMA 7: AI LIMITI E ALTRI INCONTRI IMPREVISTI ( UN WORKSHOP) PROGRAMME 7: BORDERS AND BLIND DATES (A WORKSHOP)

Alcuni film di Capellani si sono ridotti in pessimo stato (*La Belle et la Bête*, 1908), di altri è rimasto solo un negativo incompleto, dalle copie mancano spesso le colorazioni, le didascalie e il finale (*Beatrix Cenci*, 1909).

Dopo la visione dei numerosi film di Capellani possiamo, in qualità di pubblico, stabilire se *La Loi du pardon* (1906) è un film di Capellani (o di Zecca, o di un altro regista sconosciuto, ad esempio quello di *La Loi du coeur*), e se attribuirgli o meno la regia di *Manon Lescaut*, un produzione S.C.A.G.L. del 1914.

(ML)

*cles and, though Cassinelli was born in the States (most likely Chicago), her publicity proclaimed her Italian birth, pushing a European image closely tied with French directors (her manager, Adolphe Osso, also represented Perret, Capellani, and Alice Guy Blaché).*

*In March 1919, Variety announced the formation of a Dolores Cassinelli production company, under Capellani's supervision, in which the star would make films directed alternately by Capellani and George Archainbaud. The company was never incorporated, but by June work had begun on The Virtuous Model (originally titled The Gutter) under the banner of Albert Capellani Productions. Reviews were positive, but Variety's critic complained, "Miss Cassinelli is beautiful, though she lessens her charm at times by wearing a stiff sailor hat. Anything soft becomes her better..."*

*Her career soon floundered – Variety's review of her film with Blaché, Tarnished Reputations (1920), suggested the studios didn't know how to capitalize on her strengths as a vamp – and by the early 1920s her name bounced up and down cast lists. Following her final film appearance in 1925, Cassinelli, once known as "the Cameo Girl," performed in concert halls and on the radio.*

Jay Weissberg

*Several of Capellani's films are in an advanced state of decomposition (La Belle et la Bête, 1908), or have survived only as an incomplete negative, so that the colours, intertitles and the end of the film are missing (Beatrix Cenci, 1909).*

*After seeing so many Capellani films, perhaps we, the viewers, can decide whether La Loi du pardon (1906) is a Capellani film (or is it by Ferdinand Zecca or another unknown director such as, for instance, the one who made La Loi du coeur?), or whether or not to attribute Manon Lescaut, a 1914 S.C.A.G.L. production, to Capellani.*

(ML)

## LA BELLE ET LA BÊTE

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont; Int.: Julianne Mathieu; Prod.: Pathé Frères No 2252; Pri. pro.: 9 novembre 1908 ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Pochoir / Stencil Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

## FOULARD MERVEILLEUX

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Prod: Pathé Frères No. 2204 ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

## BÉATRIX CENCI

Francia, 1909 Regia: Albert Capellani

■ Prod: Pathé Frères No. 2224 ■ 35mm. L. or: 225 m. L.: 132 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

## COFFRET ALBERT CAPELLANI

Il cofanetto DVD Albert Capellani edito dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e dalla Cinémathèque Française è uno dei due volumi che la fondazione dedica al grande cineasta francese. Il cofanetto si articola in due parti: i primi films (1906), le cui copie, conservate da Pathé, sono state restaurate dalla fondazione. La Cinémathèque Française, da parte sua, ha scelto di interessarsi a tre film di cui conserva i negativi e di presentarli nei loro colori originali. Uno dei titoli, *Le Chevalier de Maison Rouge*, non era stato mai restaurato prima.

Il libretto che accompagna il cofanetto riunisce gli articoli inediti di Richard Abel, Bernard Basset-Capellani, Camille Blot-Wellens, Pierre Rissient e Stéphanie Salmon.

*The Albert Capellani DVD box set edited by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and Cinémathèque Française is one of two volumes that the foundation has dedicated to the great French filmmaker. The box set is divided in two parts. One part deals with early films (1906), prints of which are conserved by Pathé and were restored by the foundation. Cinémathèque française chose three films of which it has the negatives and offers them here with their original colors. One of the titles included, Le Chevalier de Maison Rouge, has been restored for the first time.*

*The booklet included in the box set contains new articles by Richard Abel, Bernard Basset-Capellani, Camille Blot-Wellens, Pierre Rissient and Stéphanie Salmon.*

## LA LOI DU PARDON

Francia, 1906 Regia: Ferdinand Zecca ? Albert Capellani?

■ T. ing.: *Law of Pardon*; Scen.: André Heuzé; Prod.: Pathé Frères (Scène dramatique No. 1381); Pri. pro.: 5 maggio 1906 ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

## EYE FOR EYE (TRAILER)

Stati Uniti, 1918

■ L.: 20 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn/col. ■ Da: Library of Congress

## BEEF: LES ENFANTS PERDUS DANS LA FORÊT

Francia, 1912 Regia: Georges Denola

## BREAD: SCHOOL PALS

Stati Uniti, 1923, Regia: Louis Sellers (Bread)

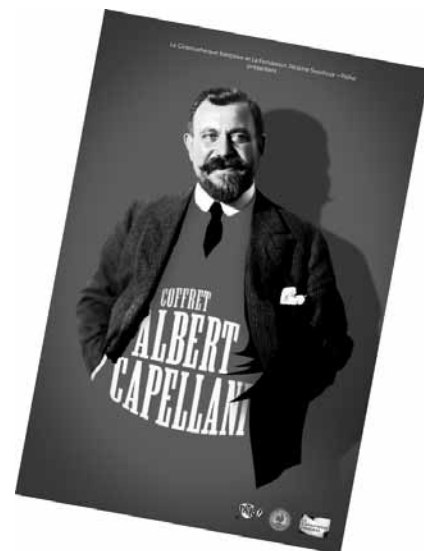
■ L.: 430 m. D.: 21' a 18 f/s. Bn. / Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

## MANON LESCAUT

Francia, 1912

Scen.: dal romanzo dell'abate Prévost (1731)

■ Prod: Pathé Frères No. 5276 ■ Barry (Des Grieux), Barnier (Lescaut), Émile Matrat (d'Her-villy), Jeanne Bérangère (Manon Lescaut) L. or: 890 m. L.: 755 m. D.: 45' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française



### Quattro trasposizioni della letteratura francese *Four transpositions of French literature*

L'Assommoir, 1908 / Germinal, 1913 / Le Chevalier de Maison Rouge, 1914 / Quatre-vingt-treize, 1921

### Gli inizi della carriera: una selezione di sette film *The beginning of a career: a selection of seven films*

Drame Passionnel, 1906 / Mortelle idylle, 1906 / Pauvre mère, 1906 / La Fille du sonneur, 1906 / La Femme du lutteur, 1906 / L'Âge du coeur, 1906 / Aladin ou la lampe merveilleuse, 1906



# RITROVATIE RESTAURATI MUTI

*Recovered and Restored Silent Movie*



## LE VOYAGE DANS LA LUNE

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

■ T. it.: *Il viaggio nella luna*; Sog.: Jules Verne, Georges Méliès, H.G. Wells (non accred.); F.: Michault, Lucien Tainguy; Mo.: Georges Méliès; Scgf.: Claudel (non accred.); Co.: Jeanne d'Alcy; Int.: Victor André, Bleurette Bernon (Phoebe), Brunnet (astronomo), François Lallement (l'ufficiale), Jeanne d'Alcy (non accred.), Henri Delannoy (il capitano del missile), Depierre, Farjaux (astronomo), Kelm (astronomo), Georges Méliès (il professor Barbenfouillis); Prod.: Star Film; Pri. pro.: 1 settembre 1902 (Francia) ■ DCP. D.: 13'56". Col. (pochoir) ■ Da: Lobster Films, Fondation Technicolor pour le Patrimoine e Fondation Groupama Gan pour le Cinéma ■ Restauro promosso nel 2011 da Lobster Films (Serge Bromberg & Eric Lange), Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma (Séverine Wemaere), Fondation Groupama Gan pour le Cinéma (Gilles Duval)

Per questo restauro sono state usate una copia nitrato originale in bianco e nero appartenente a Madeleine Malthête-Méliès e una copia positiva appartenente al CNC. La digitalizzazione di questi elementi è stata realizzata al CNC-AFF. Alcuni frammenti erano stati già preservati su internegativo da Haghefilm. Il restauro digitale del 2011 è stato eseguito da Technicolor a Los Angeles.

*A black and white original nitrate print belonging to Madeleine Malthête-Méliès and a positive print belonging to CNC have been used for this restoration. The digitization of those elements was made at CNC-AFF. Some fragments had been previously preserved on an internegative print*

*at Haghefilm. 2011 digital restoration was made by Technicolor in Los Angeles.*

Dopo il restauro dell'opera integrale di Pierre Etaix, concluso l'anno scorso, le nostre due fondazioni hanno nuovamente deciso di unire le loro forze per portare a compimento un progetto tra i più ambiziosi della storia del restauro dei film. Un progetto dalla complessità senza precedenti su un monumento della storia del cinema: la versione a colori del *Voyage dans la lune* di Georges Méliès.

Questa versione, considerata per molto tempo perduta, è stata ritrovata nel 1993 a Barcellona, in un lotto di duecento film muti donati da un collezionista anonimo alla Filmoteca de Catalunya. Tuttavia la copia era in condizioni tali da far pensare che un restauro fosse impossibile. Nel 1999, in seguito a uno scambio tra collezioni, la copia si è ritrovata in una collezione privata, la Lobster Films, che ha lavorato fino al 2002 per tentare di separare e digitalizzare le immagini fotogramma per fotogramma. È solo nel 2010 che viene avviato un lavoro completo di restauro, intrapreso da Lobster e dalle nostre due fondazioni, uniche in Francia a operare per il cinema. Come per tutti i nostri progetti, l'obiettivo è sia di procedere a un restauro a regola d'arte, partendo dagli elementi d'origine, sia di diffondere il più possibile il film restaurato.

Nel caso di *Voyage dans la lune*, film muto della durata di 14 minuti (un lungometraggio per l'epoca in cui fu girato), la diffusione non poteva essere pensata secondo un modello classico.

Per questo è stato deciso di accompagnare al film una colonna sonora originale contemporanea che ha permesso di

trasformare questo restauro in un evento eccezionale, all'altezza dell'opera di Georges Méliès. Il gruppo AIR non solo ha accettato di salire sulla navicella con noi ma soprattutto ha reso il nostro ritorno sulla terra più bello di quanto potessimo immaginare. Di questo lo ringraziamo infinitamente.

Infine, il lavoro sul capolavoro di Georges Méliès ci ha inevitabilmente imbarcati in un altro viaggio: un viaggio nel tempo, verso il mondo delle primissime immagini animate e di Méliès, regista allegro e instancabile.

Séverine Wemaere  
Delegata generale della Fondation Technicolor

Gilles Duval  
Delegato generale della Fondation Groupama Gan

*Following the restoration of the entire collection of Pierre Etaix's films last year, our two foundations again decided to join forces to lead one of the most ambitious projects in film restoration history. It was a project of unprecedented complexity, centering on a monument in the history of film: the color version of A Trip to the Moon by Georges Méliès.*

*This version of the film, long considered lost, was found in 1993 in Barcelona, one of a collection of 200 silent films donated by an anonymous collector to the Filmoteca de Catalunya. However, the copy was in such a dire state that no one believed restoration possible. In 1999, following an exchange between collectors, the copy became part of a private collection, Lobster Films, which worked until 2002 to*



try to detach and digitalise images in the film one by one. It took until 2010 for a complete restoration to be envisaged and launched by our two foundations, the only ones in France to be active in cinema and in this particular private collection.

As for all our projects, the objective is to carry out the restoration in the best cinematic tradition, starting from the elements of the original, and to show the restored film to as wide an audience as possible.

In the case of *A Trip to the Moon*, a silent, 14-minute film (a long feature for the time it was made), we could not conceive of presenting or showing the restored work in the usual way. Hence our decision to give the film its own original, contemporary soundtrack, and thus make the restoration as exceptional an event as the Georges Méliès work itself. The group AIR not only accepted to sit alongside us in the rocket, but made the trip back to earth more beautiful than we could have imagined. We cannot thank them enough. To work on Georges Méliès' masterpiece inevitably led us to embark on another kind of trip: one back in time to the world of the very first moving images, and of a joyous, prolific director, Georges Méliès.

Séverine Wemaere  
Head of Technicolor Foundation

Gilles Duval  
Head of Groupama Gan Foundation

### Le riprese

Nel maggio del 1902 Georges Méliès comincia a girare il *Voyage* nel laboratorio A. Di quell'avventura ci restano soprattutto i nomi degli interpreti. A tale proposito Méliès scrisse: "La Luna era Bleurette Bernon, cantante di music-hall, le stelle erano ragazze del corpo di ballo dello Châtelet, e gli uomini (i principali interpreti maschili) erano Victor André, del Théâtre de Cluny, Delpierre, Farjoux, Kelm, Brunnet, cantanti di music-hall e io stesso. I Seleniti erano acrobati delle Folies-Bergères". Gli operatori si chiamavano Michault e Lucien Tainguy. Il film uscì in Francia il 1 settembre 1902.

### The Shoot

In May 2002, Georges Méliès began filming *A Trip to the Moon* in workshop A. Of the adventure, what remains are the



Le Voyage dans la Lune

names of the cast. On the subject, Méliès wrote: "The Moon was Bleurette Bemon, a music-hall singer, the stars were the girls from the ballets at the Châtelet theatre and the men (the main characters) were Victor André from the Cluny theatre, Delpierre, Farjoux, Kelm, Brunnet, music hall singers, and myself. The Selenites were acrobats from the Folies-Bergères." The film's operators were Michault and Lucien Tainguy. The film was released in France on 1st September 1902.

### Le origini del viaggio

Parlando delle motivazioni che l'hanno portato a realizzare il film, Georges Méliès scriverà nel 1933: "L'idea del viaggio sulla luna mi è venuta dal libro di Jules Verne *Dalla terra alla luna* e *Intorno alla luna*. In quell'opera gli umani non riuscivano ad atterrare sulla luna (...). Ho dunque immaginato, utilizzando gli stessi mezzi di Jules Verne (cannone e navicella), di raggiungere la luna in modo da poter comporre un buon numero di immagini fiabesche originali e divertenti fuori e dentro la luna e di mostrare alcuni mostri, abitanti della luna, con l'aggiunta di uno o due effetti artistici (le donne che rappresentavano le stelle, le comete..., effetti di neve, fondale marino...)".

Tuttavia Georges Méliès fu certamente

influenzato anche da altre opere, oltre al libro di Jules Verne, uscito nel 1865. A cominciare dal romanzo di H.G. Wells *I primi uomini sulla luna*, pubblicato in francese qualche mese prima dell'inizio delle riprese del film.

Tra quelle due date vide la luce un'opera che probabilmente fu fonte di ispirazione per Georges Méliès: *Le Voyage dans la lune*, scritto da Albert Vanloo, E. Leterrier e Arnold Mortier e musicato da Jacques Offenbach. Si tratta di un'opéra-féerie in quattro atti e ventitré scene che fu rappresentata per la prima volta il 26 ottobre 1875 al Théâtre de la Gaîté e fu riallestita allo Châtelet a partire dal 31 marzo 1877. Altra possibile fonte d'ispirazione, individuata da Laurent Mannoni e Jacques Malthête nel catalogo della mostra *Méliès, magie et cinéma*, fu lo spettacolo *A Trip to the Moon* che fu creato nel 1901 per l'esposizione panamericana di Buffalo, nello Stato di New York. Concepito da due americani, Frederick Thompson e Skip Dundy, lo spettacolo conobbe un successo immenso.

"Con un biglietto d'ingresso di 50 centesimi, (...) gli spettatori entrano in un grande vascello spaziale di una trentina di posti, il Luna, (...) al centro di un grande panorama circolare. Al segnale di un gong, le ali del vascello si spiegano simulando un

decollo. Entra in azione una soffieria. Ben presto i fondali dipinti (...) scompaiono, sostituiti da viste aeree di Buffalo e poi dal globo terrestre che sembra allontanarsi rapidamente. Dopo qualche peripezia il vascello arriva nelle vicinanze della luna, sorvolandola a lungo prima di posarsi al centro di un cratere. I passeggeri sono quindi affidati alle cure dei Seleniti". Si può ragionevolmente immaginare che quando si accinse a girare il *Voyage Méliès* avesse sentito parlare dell'attrazione. Laurent Mannoni e Jacques Malthête, *Méliès magie et cinéma*, Electra, Parigi, 2002

### The Trip's Origins

*On his motivations for making A Trip to the Moon, Georges Méliès wrote in 1933: "The idea of a trip to the moon came to me when I was reading a book by Jules Verne called From the earth to the Moon and around the Moon. In the book, the humans could not land on the moon (...). So I imagined, using the same means as Jules Verne (canon and rocket), landing on the moon, in such a way that I could put together some arresting and amusing fairytale images, show the outside and inside of the moon, and some monsters who might live on the moon, add one or two artistic effects (women representing the stars, the comets..., snow effects, the bottom of the sea)."*

*However, works other than the book by Jules Verne, published in 1865, no doubt influenced Méliès. Starting with H.G. Wells' The First Men in the Moon, published in French a few months after the film was shot. Between these two dates, another work appeared which was undoubtedly a source of inspiration: A Trip to the Moon by Albert Vanloo, E. Leterrier and Arnold Mortier, set to music by Jacques Offenbach. This was a fairytale opera in four acts and twenty-three scenes and was performed for the first time on 26 October 1875 at the Gaité theatre, then at the Châtelet theatre from 31 March 1877. Laurent Mannoni and Jacques Mathête point to another source of possible inspiration in the exhibition catalogue 'Méliès, Magic and Cinema' - the show "A Trip to the Moon" which was created in 1901 for the pan-American exhibition in Buffalo, in the state of New York. Written by two Americans, Frederick Thomsn and Skip Dundy, this show enjoyed tremendous success.*



*"For a 50 cent ticket, (...) spectators entered a large spatial vessel with around 30 places, called the Luna, (...) at the centre of a large circular panorama. At the sound of a gong, the wings of the vessel would move and simulate take-off. Wind would blow, and soon the painted scenery (...) would fade, replaced by the earth seeming to fade into the distance. After a few adventures, the vessel would approach the moon, flying over it slowly, before landing in the centre of a crater. Selenites would then take charge of the passengers". It would be reasonable to assume that Méliès had heard of the attraction at the time he was shooting A Trip to the Moon. Laurent Mannoni and Jacques Malthête, Méliès magie et cinéma, Electra, Paris, 2002*

Georges Méliès è il primo grande mago del cinema. Il suo senso gioioso del divertimento e la sua capacità di sorprenderci hanno influenzato enormemente i miei primi lavori d'animazione e anche i miei film successivi. Ma apparentemente ha esercitato anche un'influenza più sottile. L'ultima scena di *Parnassus - L'uomo che voleva ingannare il diavolo* è stata pensata come un omaggio alla fine della vita di Georges Méliès, il quale, come il mio Dottor Parnassus, si era ridotto a vendere giocattoli nel suo negozietto all'uscita di

una stazione ferroviaria di Parigi. Chissà perché non avevo mai saputo di quale stazione si trattasse e l'ho scoperto solo poco dopo aver finito di girare il mio film. Era la stazione di Montparnasse! Ancora oggi Méliès rappresenta per me una fonte d'ispirazione molto importante. Terry Gilliam

*George Méliès was the first great film magician. His joyous sense of fun and ability to astound were a big influence on both my early animations and then my live action films. He seems to have wielded more subtle influences as well. The last scene of The Imaginarium of Doctor Parnassus was meant as an homage to the end of Méliès life. Like my Doctor Parnassus, he was reduced to selling children's toys from a little stall. His stall stood outside a Paris railway station. For some reason I was never aware of which one until sometime after finishing the film. It was Montparnasse!*

*But, of course, Melies still has a tight creative grip on me.*  
Terry Gilliam

I testi sono tratti dal libro *La Couleur retrouvée du Voyage dans la lune*, Fondation Technicolor e Fondation Groupama Gan, Parigi, 2011

## RACCONTI EROTICI PATHÉ 1899-1907 EROTIC TALES PATHÉ 1899-1907

Nove cortometraggi erotici della Pathé, recentemente restaurati dal CNC – Centre National de la Cinématographie, Archives Françaises du Film. Raccontano aneddoti di desideri piccolo-borghesi dove protagonista è sempre il corpo femminile, spiato e concupito più o meno furtivamente, oppure piccoli tentativi di trasgressione e tradimento che terminano in modo umoristico.

### FLAGRANT DÉLIT D'ADULTÈRE

Francia, 1899

■ Prod.: Pathé Frère ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Una giovane moglie, coinvolta in una relazione con un altro uomo, si nasconde giusto in tempo per evitare di essere colta in flagrante reato d'adulterio. Ma il commissario, che accompagna il marito cornuto, non si dà per vinto.

*A young wife having an affair with another man hides just in the nick of time and is not caught in flagrante delicto. The policeman accompanying her cuckolded husband, however, is not entirely convinced.*

### FLIRT EN CHEMIN DE FER

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Una coppia in treno resta indifferente ai panorami e ai luoghi attraversati per dedicarsi a piaceri più carnali. I due approfittano dell'oscurità per audaci effusioni. L'arrivo del controllore interrompe i loro dilette.

*A couple on a train is totally uninterested in the landscape and places that pass by as they engage in carnal pleasures. They use the darkness for bold explosions of affection, but the train conductor interrupts their fun.*

### LE CIREUR

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Un lustrascarpe si mostra un po' troppo lubrico per i gusti di una cliente, alla quale solleva progressivamente la gonna. I suoi sguardi indiscreti finiscono per irritare la signora, che gli assesta un calcio con lo stivale in piena faccia.

*A shoeshiner is a little too lubricious for one of his customers whose skirt he gradually lifts higher and higher. His indiscreet peeping ends up irritating the woman who gives him a kick in the face.*

### BAIGNADE INTERDITE

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Tre ragazze si gettano in acqua e giocano in uno stagno. Un poliziotto le richiama all'ordine indicando loro il divieto di fare il bagno. Escono dall'acqua mortificate e il poliziotto approfitta del loro imbarazzo per lustrarsi gli occhi.

*Three girls play about in the water of a pond. A policeman orders them out of the water, pointing out that swimming is not allowed. The mortified girls get out of the water while the policeman uses their embarrassment to get an eyeful.*

### LE VIEUX MARCHEUR

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Un anziano dedica le sue attenzioni alla domestica, la spoglia e la trascina in camera da letto.

*An old man keeps his eye on his maid, undresses her and drags her to his bedroom.*

### LE BAIN DES DAMES DE LA COUR

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Alcune giovani donne nude fanno il bagno nella fontana di un palazzo.

*Young nude women go for a swim in the fountain of a building.*

### MONDAINE AU BAIN

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Mentre una donna di mondo fa il bagno, si presenta un pretendente con un mazzo di fiori. La cameriera chiede al visitatore di pazientare, ma questi sale su una sedia per spiare al di là di un paravento.

*While a sophisticated woman goes for a swim, a suitor of hers arrives with a bouquet*

*of flowers. The maid asks the visitor to wait, but instead he stands on a chair to spy on what is on the other side of the screen.*

## LA PUCE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Una giovane, disturbata da una pulce, si spoglia parzialmente per stanare e uccidere lo sgarbato insetto.

*A young woman is pestered by a flea and partially undresses herself to find and kill the pesky bug.*

## LE COUCHER DE LA MARIEE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■  
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Rimasta sola in camera con il suo sposo, una donna si sveste lentamente e minu-

ziosamente sotto lo sguardo intenerito del marito.

*Alone in a room with her groom, a woman undresses slowly as her moved husband watches her.*

## RITROVATI E RESTAURATI MUTI RECOVERED AND RESTORED SILENT MOVIE

### GRÄNSFOLKEN

Svezia, 1913 Regia: Mauritz Stiller

■ Sog.: da un racconto di Émile Zola; Scen.: Peter Lykke-Seest; F.: Julius Jaenzon, Hugo Edlund; Int.: Richard Lund (Gregori), Egil Eide (Ivan), Edith Erastoff (Katjuscha), John Ekman (Alexei Potowski); Prod.: AB Svenska Biografteatern; Pri. pro.: 21 novembre 1913 ■ 35mm. L.: 876 m. D.: 45' a 17 f/s. Col. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Swedish Film Institute

Nel 2009 la FilMOTEKA Narodowa di Varsavia ha annunciato il ritrovamento di una copia nitrato imbibita con didascalie tedesche. Le Archival Film Collections dello Swedish Film Institute hanno avuto temporaneamente accesso a questo materiale e nel 2011 è stato prodotto un duplicato negativo dal quale è stata stampata questa copia a colori. Le didascalie svedesi sono state ricostruite a partire dalla ristampa di una lista delle didascalie e inserite nel nuovo negativo. Per la conservazione è stato prodotto un secondo duplicato negativo.

La scoperta nel 2009 della copia nitrato imbibita di *Gränsfolken* (1913) di Mauritz Stiller nella FilMOTEKA Narodowa di Varsavia è stata letteralmente sensazionale. Prima di questo ritrovamento si pensava che i film più antichi di Stiller a essere sopravvissuti fossero *Hämnaren* e *Mada-*

*me de Thèbes* del 1915 (proiettati a Il Cinema Ritrovato rispettivamente nel 2003 e nel 2007) e che non si fosse preservato nessuno dei film risalenti agli anni 1912-14, cioè al primo ed estremamente prolifico periodo della produzione del regista, durante il quale diresse nientemeno che venti film.

Molto probabilmente, *Gränsfolken* fu il film di maggior successo tra le prime opere di Stiller; la società di produzione Svenska Biografteatern vendette 41 copie a 17 Paesi. La sceneggiatura dello scrittore norvegese Peter Lykke-Seest si incentra su una storia di rivalità fraterna e nazionale in un'impresicata cornice nordica, ma Stiller spostò l'ambientazione a est, in un contesto che gli era familiare. Non solo i nomi dei personaggi suggeriscono un'ambientazione più o meno russa, ma gli ornamenti sacerdotali, gli strumenti musicali, i costumi e i copricapi che appaiono durante la cerimonia nuziale nel primo rullo fanno pensare ad un'ambientazione slavo-ortodossa.

Lo stile del film è piuttosto arcaico, praticamente non vi sono movimenti di macchina e una buona parte dell'azione si svolge frontalmente, direttamente davanti alla cinepresa. Stiller crea dinamismo facendo muovere i personaggi lungo l'asse di profondità, e talvolta l'azione si svolge a diverse profondità di campo nella stessa inquadratura. Stiller crea inoltre inte-

ressanti schemi visivi sfruttando le figure geometriche presenti nello scenario per creare cornici all'interno dell'inquadratura (gli esterni furono girati a Visby, con gli archi della famosa cinta muraria medievale). L'inclusione di *Gränsfolken* tra i film sopravvissuti di Stiller offre nuovi importanti elementi sull'evoluzione tematica e stilistica del regista.

Jon Wengström

*In 2009, the FilMOTEKA Narodowa in Warsaw announced that they had discovered a tinted nitrate print with German intertitles. The Archival Film Collections of the Swedish Film Institute got temporary access to this element, and in 2011 a duplicate negative was made, from which this colour print was struck. Swedish intertitles were recreated from a re-printed title list, and inserted into the new negative. A second duplicate negative was made as a preservation element.*

*When the tinted nitrate print of Mauritz Stiller's Gränsfolken (1913) was discovered in 2009 at the FilMOTEKA Narodowa in Warsaw, it was nothing less than sensational. The previously earliest preserved Stiller films had been the 1915 Hämnaren and Madame de Thèbes (screened at Il Cinema Ritrovato in 2003 and 2007 respectively), meaning that up until now none of the films from the director's initial three, very prolific, years 1912-14 –*

in which he directed no less than 20 films – had survived.

Gränsfolken was arguably the most successful of Stiller's early films; 41 prints were sold by production company Svenska Biografteatern to 17 countries. The script by Norwegian writer Peter Lykke-Seest deals with fraternal and national rivalry in an undefined Nordic context, but Stiller transposed the action to an Eastern milieu, familiar to him. Not only the names of the characters suggest a more or less Russian context, but clerical ornates, musical instruments, costumes and head-gowns during the wedding ceremony in the first reel indicate an orthodox-slavic setting.

The style of the film is somewhat archaic, with hardly any camera movement, and a lot of the acting is taking place frontally, straight at the camera. But Stiller creates dynamics by having characters move along the depth-axis of the frame, and he also at times has action taking place on multiple depths of field in the same shot. Stiller also creates interesting visual patterns by using geometrical figures of the settings to create frames within the frame (exteriors were shot on location in Visby with its medieval arched stone walls). The inclusion of Gränsfolken in the surviving Stiller filmography gives us new insights in the director's thematic and stylistic development.

Jon Wengström

## NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

Germania, 1922

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ T. it.: *Nosferatu il vampiro*; Sog.: dal romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker; Scen.: Henrik Galeen; F.: Fritz Arno Wagner; Scgf., Co.: Albin Grau; Int.: Max Schreck (Conte Orlok, Nosferatu), Greta Schröder (Nina), Gustav von Wangenheim (Jonathan Hutter), Georg Heinrich Schnell (Harding), Alexander Granach (Knock), Max Nemetz (il capitano della nave), Ruth Landshoff (Annie), John Gottowt (il professor Bulwer), Gustav Botz (Sievers, il dottore del manicomio), Wolfgang Heinz (Maat), Albert Venohr (marinaio), Hardy von François (dottore dell'ospedale), Guido Herzfeld (alber-

gatore), Karl Etlinger, Heinrich White; Prod.: Prana-Film, GmbH Berlino; Pri. pro.: 5 marzo 1922 ■ 35mm. L.: 1914 m. D.: 93' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung

*Nosferatu* è stato restaurato nel 2005/06 da Luciano Berriatúa per conto della Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung.

Il restauro si è basato su una copia nitrato imbibita del 1922 con didascalie francesi conservata alla Cinémathèque Française. Le inquadrature mancanti sono state completate con una copia di sicurezza del 1939 conservata al Bundesarchiv-Filmarchiv, prodotta da una copia d'esportazione ceca degli anni Venti. Altre inquadrature sono state prese da una copia nitrato della versione degli anni Trenta, distribuita con il titolo *Die Zwölfte Stunde*, conservata alla Cinémathèque Française. La maggior parte degli inserti e delle didascalie originali è conservata in una copia safety del 1962 del Bundesarchiv-Filmarchiv, stampata da una copia del 1922. Le didascalie mancanti sono state ricreate sulla base dei caratteri tipografici originali da trickWilk. Sono contrassegnate con F.W.M.S. Il lavoro in laboratorio è stato realizzato da L'Immagine Ritrovata.

*Nosferatu was restored by Luciano Berriatúa on behalf of Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung in 2005/06. A tinted nitrate print with French intertitles from 1922 of Cinémathèque Française was used as a basis for the restoration. Missing shots were completed by a safety print from 1939 of Bundesarchiv-Filmarchiv, drawn from a Czech export print of the 1920s. Other shots were taken from a nitrate print of the 1930s version, distributed under the title Die Zwölfte Stunde, preserved at Cinémathèque Française. Most of the original intertitles and inserts are preserved in a safety print from 1962 of Bundesarchiv-Filmarchiv, originating from a print of 1922. Missing intertitles and inserts were redesigned on the basis of the original typography by trickWilk. They are marked with F.W.M.S. The lab work was carried out by L'Immagine Ritrovata.*

Il clima romantico di *Nosferatu* che rende visibile le forze invisibili e oscure della natura grazie a immagini derivate da Frie-

drich è, in realtà, un'illustrazione fedele allo spirito del *Dracula* di Bram Stoker. Perché Murnau scelse di girare a Lubecca molte scene del film? Forse influì su Murnau la visione inquietante che Edvard Munch trasse dalle facciate di un vecchio negozio di questa città. Munch lavorò a Lubecca fra il 1902 e il 1903.

Quello che è certo è che progettò il film in una dimensione pittorica. (...) Potrà sembrare un po' esagerato che Murnau abbia fatto ricorso a dei dipinti del suo amico Franz Marc come *Weidende Pferde*, del 1910, all'epoca conservato nella Lenbach Haus di Monaco, per girare una semplice inquadratura di cavalli in controluce spaventati dalle jene. Ma credo che Murnau abbia desunto un'altra immagine da Marc: le figure dei lupi che ululano nell'oscurità della notte come in *Die Wölfe (Balkan Krieg)*, del 1913. In seguito Murnau sostituì i lupi con delle jene, ma utilizzò le immagini dei cavalli dipinti dal suo amico come risulta chiaramente paragonando l'insolita inquadratura del film con *Landschaft mit Pferden*, del 1909. Credo che abbia cambiato i lupi in jene per influenza di disegni di Alfred Kubin come la *Hyäne*, del 1920, che ci mostra la jena come una sorta di vampiro che divora i cadaveri umani nei cimiteri. Un'immagine più impressionante di quella di un lupo. (...) Ma l'influenza plastica più significativa che determinò il carattere del film di Murnau fu l'opera di Kaspar David Friedrich (1774-1840). Fu senza dubbio un'idea di Murnau quella di basarsi sull'opera di Friedrich per poter visualizzare la concezione di Grau e Galeen sulle forze occulte della Natura. (...)

Grazie all'opera di questi pittori romantici, Murnau raggiunse un risultato insolito nel cinema. Rendere visibile l'invisibile. Imporre all'inconscio dello spettatore la presenza delle forze oscure della Natura. Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau. Etapa alemana*, Filmoteca Española, Madrid 1990

*The romantic atmosphere of Nosferatu, which makes nature's dark, unseen forces visible with images based on Friedrich, is in fact a faithful reproduction of the spirit of Bram Stoker's Dracula. Why did Murnau choose Lübeck for shooting many of the film's scenes? Perhaps Murnau was influenced by the haunting image that*

Edvard Munch created from the facade of an old store in the city. Munch worked in Lübeck between 1902 and 1903.

What is certain is that he planned the film around paintings. (...) It may seem a little over the top that Murnau used paintings by his friend Franz Marc like *Weidende Pferde*, of 1910, at the time kept at the Lenbach Haus in Munich, for a mere shot of backlit horses frightened by hyenas. But I think that Murnau referred to another image by Marc: the wolves howling in the dark of night like in *Die Wölfe* (Balkan Krieg), of 1913. Murnau replaced the wolves with hyenas but used the image of the horses painted by his friend, which clearly emerges from comparing the film's unusual framing with *Landschaft mit Pferden*, of 1909. I believe he changed the wolves into hyenas due to the influence of drawings by Alfred Kubin like *Hyäne*, of 1920, which depicts the hyena as a kind of vampire devouring human cadavers in cemeteries. A much more striking image than a wolf. (...) But the most significant artistic influence on the film's character was the work of Kaspar David Friedrich (1774-1840). It was undoubtedly an idea of Murnau to use the works of Friedrich to develop Grau and Galeen's visual concept of the dark forces of Nature. (...)

With the works of these romantic painters, Murnau obtained an unusual result for film. Making the invisible visible. Forcing the presence of the dark forces of Nature on the viewer's unconscious mind.

Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*. Etapa alemana, *Filмотека Española*, Madrid 1990

#### Un nuovo accompagnamento per *Nosferatu*: l'opera di Heinrich Marschner *Der Vampyr*

La prima proiezione pubblica di *Nosferatu* ebbe luogo a Berlino il 5 marzo 1922. In quell'occasione, secondo quanto riportato dalla documentazione giunta fino a noi, l'orchestra che accompagnò il film eseguì, prima dell'inizio della proiezione e dell'apertura del sipario, l'ouverture dell'opera *Der Vampyr*, composta nel 1826 dal tedesco Heinrich Marschner.

Come spesso accade per le musiche composte durante quella stagione del cinema muto, la partitura originale composta da Hans Erdmann per accompagnare *Nosferatu*, è purtroppo andata perduta. Ironicamente, le sopravvive un'opera di cento



Nosferatu

anni più antica, che lo stesso F.W. Murnau aveva scelto come preludio alla sua "Sinfonia degli Orrori".

Dovendo supplire alla grave perdita della partitura originale composta da Erdmann nel 1922, e dovendo creare una nuova colonna sonora per *Nosferatu*, ho pensato di cogliere il suggerimento lasciatoci da Murnau e di adattare l'intera partitura per orchestra dell'opera di Marschner, tralasciando volutamente il libretto di *Der Vampyr*, distante dall'impianto narrativo di *Nosferatu* o del *Dracula* di Bram Stoker. Ho dunque trascritto integralmente l'opera per utilizzarla come materiale sinfonico 'grezzo', selezionando e trasformando le scene più efficaci per questo tipo di adattamento, incorporando la parte vocale e ripartendo da zero come per la composizione di una nuova partitura per film. Liberando la musica dai confini del palcoscenico per cui era stata originariamente composta, ho sviluppato e utilizzato liberamente i passaggi che meglio sintetizzano la rara bellezza di *Der Vampyr*.

Ho trovato particolarmente utile il modello seguito da Schönberg nel suo adattamento dell'opera n.6 di Handel o del concerto per clavicembalo di Matthias Monn, ovvero la creazione di una nuova partitura che mantenga però inalterata la sonorità

e le atmosfere dell'opera originale. Nonostante le differenze rispetto all'opera concepita da Marschner, ho dunque tentato di mantenere lo stesso impatto cupo e sinistro che l'autore si era ripromesso di ottenere, ispirato dalla sua grande passione per i vampiri. Persino Richard Wagner, dopo aver assistito alla prima di *Der Vampyr* nel 1828, scrisse che a suo avviso si trattava di una delle più grandi opere "demoniache" di tutti i tempi.

L'orchestrazione originale è stata mantenuta fedelmente, con l'aggiunta di un organo e un clarinetto basso. L'organico si compone di due ottavini, due flauti, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, controfagotto, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani, percussioni, organo e archi.

Timothy Brock

#### The Adaptation of Heinrich Marschner's *Der Vampyr* for *Nosferatu*

At the première screening of *Nosferatu*, in Berlin on March 5th, 1922, it has been well documented that the orchestra that accompanied the film performed as pre-curtain stage-setter, the operatic overture to *Der Vampyr* (1826) by German opera-composer Heinrich Marschner. Alas, like many original orchestral scores from this





period of cinematic history, the original score to *Nosferatu*, by Hans Erdmann, had been lost. What does survive, ironically, is music that is nearly 100 years older, and was hand-picked by F.W. Murnau himself a suitable prelude for his *Symphony of Horrors*.

The great loss of not having the original 1922 Erdmann score gave me the idea to adapt the entire Marschner opera score as an accompanying dramatic narrative, liberally transforming selected scenes, admittedly without regard to the *Der Vampyr* libretto, as the opera's scenario is quite unrelated to that of *Nosferatu* or *Bram Stoker's Dracula*.

I began transcribing the entire opera as raw symphonic material, selecting adaptable scenes and passages, incorporating the vocal lines, and starting anew as a film score. Freeing this music from the confines of its original stage setting, I detailed and developed those passages and made liberal use of the material which I believed made *Der Vampyr* uniquely beautiful.

I found helpful the model used by Schönberg when he adapted the Handel op. 6, or the harpsichord concerto of Matthias Monn, both of which inspired him to create completely new works while striving to maintain the sound and feel of the original source.

Mind you, the listener will obviously not hear his music as Marschner intended

it. I did, however, endeavor to make the same dark and sinister impact that he was hoping to achieve, inspired by his own Vampire fascination (Even Richard Wagner wrote, after the Leipzig premiere in 1828 that he considered the Marschner work one of the great "Demoniac" operas of all-time).

I have kept nearly the exact original orchestration, with the addition of an organ and a bass-clarinet part. The instrumentation is 2 piccolos, 2 flutes, 2 clarinets, bass clarinet, 2 bassoons, contrabassoon, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, percussion, organ and strings.  
Timothy Brock

## THE REAL ADVENTURE

Stati Uniti, 1922 Regia: King Vidor

■ T. fr.: *Emancipée*; Sog.: dal romanzo omonimo (1915) di Henry Kitchell Webster; Scen.: Mildred Considine; F.: George Barnes; Int.: Florence Vidor (Rose Stanton), Clyde Fillmore (Rodney Aldrich), Nellie Peck Saunders (Mrs. Stanton), Lilyan McCarthy (Portia), Philip Ryder (John Walbraith); Prod.: Arthur S. Kane, King Vidor per Florence Vidor Prod./Cameo Pictures/Associated Exhibitors; Pri. pro.: 28 maggio 1922 ■ 35mm. L. 1308 m. D.: 64' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi e inglesi / English and French intertitles ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Restauro a partire da copia acetato (copia safety degli anni Venti) imbibito, con intertitoli francesi e inglesi della collezione della Cinémathèque de Toulouse. Restauro eseguito nel 2011 dagli Archives Françaises du Film del CNC. Si tratta di un'edizione per la distribuzione in Francia e probabilmente in Gran Bretagna, più breve di quella per la distribuzione statunitense.

*Restoration from a tinted acetate print (safety print from the 1920s) with French and English intertitles from Cinémathèque de Toulouse collection. Restored in 2011 by Archives Françaises du Film of CNC. It was a print created for distribution in France and probably Great Britain and is shorter than the print distributed in the United States.*

Acquisita dalla collezione della Cinémathèque de Toulouse già alla fine degli anni Cinquanta, la copia di *Real Adventure* fa parte di un insieme di film di King Vidor (con *Three Wise Fools* e *Conquering the Woman*) distribuiti in Francia nell'ambito degli Offices du cinéma éducateur, cinescolastiche molto attive alla fine dell'epoca del Muto e negli anni Trenta. Come era pratica frequente, quella degli Offices era una copia safety imbibita, più breve della versione americana del film. Benché la dimensione femminista di *Real Adventure* appaia oggi alquanto timida, all'epoca fu ripetutamente sottolineata dalla stampa e dalla sua interprete principale e coproduttrice del film, Florence Vidor, che voleva vedere nella fuga del suo personaggio un modo per "mettere alla prova" suo marito, con l'obiettivo di convincerlo a trattarla non "come un giocattolo" ma come una sua pari. In occasione di un'intervista a "Mon ciné", la Vidor aggiunse: "Non immagina quanto mi sia piaciuto questo ruolo. Mi sembra che abbia esercitato una grande influenza sullo sviluppo del mio talento", quasi a echeggiare il personaggio di Rose Stanton, la cui emancipazione passa appunto attraverso il mondo dello spettacolo e la commedia.

Christophe Gauthier

*Acquired by the Cinémathèque de Toulouse collection in the late 1950s, this print of Real Adventure is part of a group*



of King Vidor films (along with Three Wise Fools and Conquering the Woman) distributed in France through the Offices du cinéma éducatif, academic film archives that were very active during the silent film era and in the 1930s. A common practice at the time, the print owned by the Offices was a tinted safety print, which was shorter than the American version.

Even though the feminist angle of Real Adventure seems today rather mild, at the time the press and the main actress and co-producer, Florence Vidor, consistently repeated that by running away her character was trying to "challenge" her husband in order to convince him not to treat her like a "toy" but as his equal. In an interview with "Mon ciné" Vidor added: "You have no idea how much I enjoyed this role. I think it has had an enormous influence on the development of my talent," almost echoing her character Rose Stanton, whose emancipation takes place in the world of entertainment and comedy. Christophe Gauthier

## PHANTOM OF THE OPERA

Stati Uniti, 1925

Regia: Rupert Julian e Edward Sedgwick

■ T. it.: *Il fantasma dell'opera*; Sog.: dal romanzo *Le Fantôme de l'Opéra* (1911) di Gaston Leroux; Scen.: Elliott J. Clawson, Raymond L. Schrock, Bernard McConville, Jasper Spearing, Richard Wallace, Walter Anthony, Tom Reed, Frank M. McCormack (non accred.); F.: Milton Bridenbecker, Virgil Miller, Charles Van Enger (non accred.); Mo.: Edward Curtiss, Maurice Pivar, Gilmore Walker (non accred.); Mu.: Gustav Hinrichs; Ass. regia: Joe Pasternak (non accred.); Int.: Lon Chaney (Erik, il fantasma), Mary Philbin (Christine Dace), Norman Kerry (Visconte Raoul de Chagny), Arthur Edmund Carew (Ledoux), Gibson Gowland (Simon Buquet), John St. Polis (Conte Philip de Chagny), Snitz Edwards (Florine Papillon), Virginia Pearson (Carlotta), Edith Yorke (madame Valerius), Anton Vaverka, Bernard Siegel (Joseph Buguet), Olive Ann Alcorn (La Sorelli), Edward Cecil (Faust), Alexander Bevani (Mephistopheles), John Miljan (Valentin), Chester Conklin; Prod.: Carl Laemmle per Universal Pictures; Pri. pro.: 6 settembre 1925 ■ 35mm. L.: 2579 m. D.: 93'. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

Quando il successo di critica e di botteghino di *Nostra Signora di Parigi* fece capire ai dirigenti della Universal che, permettendo a Chaney di passare alla MGM, avevano preso una decisione potenzialmente disastrosa, trattarono con il loro ex dipendente Irving Thalberg per farsi prestare Chaney e fargli interpretare una versione in dieci rulli di *Il fantasma dell'opera* di Gaston Leroux.

Il film fu girato nel 1925 e la Universal non badò a spese: ricostruì gli interni dell'Opéra di Parigi, un dedalo di strade per l'inseguimento finale e un labirinto di catacombe sotto il teatro, nascondiglio del fantasma. Ancora una volta Chaney si sottopose alla tortura infernale del trucco per ottenere un teschio con pochi capelli sul cranio tondeggiante, occhi sporgenti sotto la pressione di dolorosi fili metallici, zigomi enfattizzati da dischi di celluloidi e bestiali denti seghettati. Non sorprende che al cinema la gente svenisse quando l'eroina Mary Philbin, dopo un crescendo impeccabilmente costruito che esasperava la tensione portandola quasi al punto di rottura, strappava la maschera al fantasma svelando a se stessa e agli spettatori l'orrore del volto di Chaney. Benché oggi gran parte della recitazione appaia sovraccarica e l'interpretazione di Mary Philbin sia scarsamente efficace, i momenti di tensione del film conservano ancora tutta la loro forza originaria. Lo smascheramento; la scena d'amore tra l'eroe e l'eroina sul tetto del teatro mentre il fantasma assiste alla scena dall'alto, il rosso mantello che ondeggia come le ali di un angelo dell'inferno; Chaney a un ballo in maschera, travestito da Morte, reso ancora più efficace dal precoce uso del colore, il rosso del mantello che spicca su uno sfondo a dominante verde; lo schianto del gigantesco lampadario nell'auditorium e l'inseguimento culminante nelle fogne e nelle strade di Parigi: tutti questi aspetti contribuiscono a compensare, con la genialità della mimica e del trucco di Chaney, le mancanze di una storia che sconfina a tratti nel melodramma di *Perils of Pauline* (1914). Il regista accreditato di *Il fantasma dell'opera* è Rupert Julian, ma il film fu completato da Edward Sedgwick quando a Julian fu tolta la regia, e alcune scene vennero girate da Chaney.

Alan Frank, *Horror Films*, Hamlyn, London-New York 1977

When it was clear to Universal from critical and boxoffice reaction to *The Hunchback of Notre Dame* that in letting Chaney go to MGM they had made a potentially disastrous decision, they negotiated with their erstwhile employee, Irving Thalberg, to borrow Chaney to star in a ten-reel version of Gaston Leroux's *The Phantom of the Opera*.

The movie was made in 1925 and Universal spared no expense on the production, constructing the interior of the Paris Opera House as well as a maze of streets for the final chase and a labyrinth of catacombs to depict the phantom's lair under the Opera House. Once more Chaney endured hellish pain to achieve his make-up, a living skull with sparse hair over a domed head, eyes bulging under the pressure of painfully inserted wires, cheekbones emphasized with celluloid discs and a mouth framed with jagged, bestial teeth. Little wonder that people collapsed in cinemas at the moment when, after an impeccably edited build-up which stretched tension almost breaking point, the heroine, Mary Philbin, tore off the phantom's mask to reveal to herself and the audience, the horror that was Chaney's face. Although much of the film appears overacted at this distance, and Miss Philbin less than effective, the shock points in the movie still retain all their original potency: the unmasking, the love scene played by hero and heroine on the roof of the Opera House while above them, his red-tinted cloak billowing like the wings of an angel from hell, the phantom listened; Chaney's appearance at a masked ball, in the character of Death, made all the more effective by the early use of colour, with his red cloak contrasted against a predominantly green background; the crashing of the giant chandelier into the auditorium and the climactic chase through the sewers and streets of Paris, all these help to overcome, with the genius of Chaney's make-up and mime, the deficiencies of a story that at times verged upon the melodrama of *Perils of Pauline* (1914). Nominally directed by Rupert Julian, *The Phantom of the Opera* was completed by Edward Sedgwick after Julian had been removed from the film, and some scenes were directed by Chaney.

Alan Frank, *Horror Films*, Hamlyn, London-New York 1977



59-30

Lon Chaney e Mary Philbin in *Il fantasma dell'opera*

Questa partitura per *Il fantasma dell'opera*, commissionata nel 1990 da La Cinémathèque Québécoise, fu presentata a Bologna pochi mesi dopo la prima a Montreal. Da allora è stata eseguita da molte orchestre – dal Canada agli Stati Uniti, dall'Europa al Giappone – ricevendo sempre l'accoglienza entusiastica del pubblico. La musica si basa su un tema di quattro note: do-re-si-do. Possiamo sentirlo in tutta la partitura, che si ispira a Gounod – un soprano canta arie dal *Faust* di Gounod, aggiungendovi una sfumatura drammatica – ed evoca Stravinsky, Chopin e perfino Bach. Si osservi che l'aria finale è il tema principale di tutta la partitura, composta (testo e musica) da Gabriel Thibaudau. Dopo aver girato il mondo per più di vent'anni, la musica è finalmente tornata a casa, dove ha ricevuto il suo primo riconoscimento internazionale: Bologna! Gabriel Thibaudau

*This score for The Phantom of the Opera was commissioned by La Cinémathèque Québécoise in 1990. Only a few months after the première in Montreal, it was performed in Bologna. Since then, many orchestras have executed it – from Canada to the USA, from Europe to Japan – always with an enthusiastic response from the audience. The music is based on a four note theme: C-D-B-C. We can hear it throughout the score, which was inspired by Gounod with reminiscences of Stravinsky, Chopin and even Bach. A soprano sings arias from Gounod's Faust, adding a dramatic touch. Note that the final aria is the main theme of the whole score; it was written (lyrics and music) by Gabriel Thibaudau. After touring the world for more than twenty years, the music has finally come home again, where it received its first international recognition: Bologna! Gabriel Thibaudau*

## UPSTREAM

Stati Uniti, 1927 Regia: John Ford

■ T. it.: *Controcorrente*; Sog.: dal racconto *The Snake's Wife* (1926) di Wallace Smith; Scen.: Randall H. Faye; F.: Charles G. Clarke; Int.: Nancy Nash (Gertie Ryan), Earl Foxe (Eric Brashingham), Grant Withers (Juan Rodriguez / John Rogers, lanciatore di coltelli), Lydia Yea-

mans Titus (padrona di casa), Emile Chautard (Campbell-Mandare), Raymond Hitchcock (pensionante), Ted McNamara, Sammy Cohen (Callahan & Callahan), Jane Winton (soubrette), Lilian Worth, Judy King (le due sorelle), Harry A. Bailey (Gus Hoffman), Ely Reynolds (Deerfoot), Francis Ford; Prod.: Fox Film Corporation; Pri. pro.: 30 gennaio 1927 ■ 35mm. L.: 1570 m. D.: 61' a 24 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restauro / Restored by: Twentieth Century Fox & Academy Film Archive, 2010. Laboratorio / Laboratory services: Park Road. Post Production, Wellington, New Zealand. Preservazione da una copia imbibita 35mm in collaborazione con il New Zealand Film Archive, gli archivi statunitensi e la National Film Preservation Foundation / Preserved from a 35mm tinted nitrate print through a partnership of the New Zealand Film Archive, the American archival community, and the National Film Preservation Foundation

Ben settantacinque film, scelti per la loro importanza storica e culturale, sono in corso di restituzione agli Stati Uniti sotto gli auspici della National Film Preservation Foundation, l'ente benefico e senza scopo di lucro del National Film Preservation Board della Library of Congress. (...)

I film sono stati riscoperti nel 2009, quando Brian Meacham, archivista dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences di Los Angeles, durante una vacanza ha fatto visita ai colleghi del New Zealand Film Archive di Wellington. (...) Data l'importanza del film di John Ford – una commedia drammatica di ambiente teatrale del 1927, anno di svolta nell'evoluzione di uno dei più grandi registi americani – si è deciso di copiare *Upstream* su supporto di sicurezza per non rischiare che si perdesse o finisse ulteriormente danneggiato durante il trasporto. Anche se all'epoca in cui girò *Upstream* Ford era già un famoso regista di western epici come *The Iron Horse* (1925) e *Three Bad Men* (1926), il film sembra essere la sua prima opera segnata dall'influenza del regista tedesco F.W. Murnau, giunto nel 1926 alla Fox per cominciare le riprese del suo capolavoro americano, *Sunrise*. Da Murnau Ford imparò l'uso delle prospettive forzate e del chiaroscuro, tecniche che si sarebbero aggiunte al suo stile più diretto e naturalistico. Dave Kehr, "New York Times", 6 giugno 2010

*Some seventy-five of these movies, chosen for their historical and cultural importance, are in the process of being returned to the United States under the auspices of the National Film Preservation Foundation, the nonprofit, charitable affiliate of the Library of Congress's National Film Preservation Board. (...)*

*The films came to light early in 2009, when Brian Meacham, a preservationist for the Los Angeles archive of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, dropped in on colleagues at the New Zealand Film Archive in Wellington during a vacation. (...) Because of the importance of the John Ford film, Upstream – a backstage drama from 1927, a year that was a turning point in the development of one of America's greatest filmmakers – it is being copied to modern safety film stock in a New Zealand laboratory, rather than risk loss or further damage in transit. Although Ford was already famous as a director of epic westerns like The Iron Horse (1925) and Three Bad Men (1926), Upstream appears to be his first film reflecting the influence of the German director F.W. Murnau, who had arrived at Ford's studio, Fox, in 1926 to begin work on his American masterpiece, Sunrise. From Murnau, Ford learned the use of forced perspectives and chiaroscuro lighting, techniques Ford would use to complement his own more direct, naturalistic style.*

Dave Kehr, "New York Times", June 6th 2010

Questo film di John Ford a lungo perduto si basa su *The Snake's Wife*, un racconto di Wallace Smith. La scena è una pensione per gente di teatro popolata da personaggi pittoreschi del mondo dello spettacolo. Il lanciatore di coltelli Jack (Grant Withers) è innamorato della ragazza bersaglio Gertie (Nancy Nash), ma lei ha occhi solo per l'attore shakespeariano Eric Brashingham (Earl Foxe). Di fronte all'opportunità di interpretare Amleto a Londra, Eric scarica Gertie come una scarpa vecchia. Quando torna trionfante alla pensione pensa di poter riallacciare i rapporti con la ragazza. Trova ad attenderlo quella che scambia per una festa di benvenuto per poi scoprire che si sta festeggiando il matrimonio di Gertie e Jack. Cacciato via senza troppe cerimonie, andandosene Eric riesce comunque a farsi



Upstream

fotografare in una posa alla Barrymore! Il cast comprende la star delle Ziegfeld Follies Raymond Hitchcock nei panni del pensionante di lusso e il fratello di John Ford, Francis, che interpreta un ciarlatano a cui piace alzare il gomito. Hal Erickson, "New York Times", 7 giugno 2010

*This long-lost John Ford production was based on The Snake's Wife, a story by Wallace Smith. The scene is a theatrical boarding house, populated by all*

*manner of colorful show-biz characters. Knife-thrower Jack (Grant Withers) is in love with his vaudeville partner Gertie (Nancy Nash), but she only has eyes for ham actor Eric Bashington (Earl Foxe). But when Eric has a chance to play Hamlet in London, he drops Gertie like a bad habit. Upon his triumphant return to the boarding house, Eric assumes that he'll be able to pick up with Gertie where he left off. He walks into what he assumes is a welcoming reception for him, only to discover that it's a party in honor of Gertie*

*and Jack's wedding. Unceremoniously booted out of the party, Eric still manages to strike a Barrymoresque pose for the wedding photographers on his way out! The cast includes Ziegfeld Follies headliner Raymond Hitchcock as the "star boarder," and John Ford's brother Francis as a juggler with a fondness for the grape. Hal Erickson, New York Times, June 7th 2010*

# RITROVATI E RESTAURATI SONORI

*Recovered and Restored Sound Movie*



## BALLERINE

Italia, 1936 Regia: Gustav Machatý

■ Sog.: dal romanzo *Fanny ballerina della Scala* (1933) di Giuseppe Adam; Scen.: Albrecht Joseph, Rudolf Joseph, Leo Bomba; F.: Václav Vích; Op.: Giuseppe La Torre; Scgf.: Virgilio Marchi, Enrico Verdozzi, Nino Maccarones; Co.: John Guida; Coreogr.: Sartorio; Mo.: Vincenzo Sorelli; Mu.: Annibale Bizzelli; Canzone *Il mio paradiso* di Carlo Innocenzi; Su.: Boris Muller, Paolo Uccello; Ass. regia.: Mario Monicelli, Alberto Mondadori; Int.: Silvana Jachino (Fanny), Olivia Fried (Piera), Laura Nucci (la Sandri), Maria Denis (Gina), Maria Ray (signora Alexa), Livio Pavanelli (industriale Micropoulos), Antonio Centa (Mario Verandi), Carlo Fontana (Palesi), Gino Viotti (il maestro Ronchetti), Gustav Hrdlicka (il truccatore), Giorgio Bianchi (il pianista), Fausto Guerzoni (Prandi), Nicola Maldacea (l'agente teatrale), Nino Marchetti (il direttore di scena), Mussia Andreis, Marianna Bardas, Oreste Bilancia, Gianni Biraghi, Gemma Bolognesi, Franca Brunori, Marisa Cabrini, Vittorio Capanni, Dada Castana, Maria Cecconi, Mary Cipriani, Mimma Cipriani, Liza Czobel, Jacqueline De Grad; Prod.: Associati Produttori Indipendenti Film (API)/Anonima Film Internazionali; Pri. pro.: agosto 1936: ■ 35 mm. D. 69'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film ■ Preservato dal negativo nitrate presso CineStudio / Preserved from negative nitrate on CineStudio

Mi esaltò il fatto che fui inviato a fare il "ciacchista", cioè l'ultimo degli assistenti, in un film di Gustav Machatý. Machatý era un regista cecoslovacco che l'anno prima aveva vinto la Mostra di Venezia con il famosissimo *Estasi* – famosissimo in realtà perché per la prima volta nella storia mostrava una donna nuda che andava in giro

per i boschi, Hedy Lamarr.

Entrare a collaborare con Machatý, sia pure in un ruolo così minore, mi sembrava chissacché. Infatti ebbi un'esperienza veramente indimenticabile. Fu a Tirrenia, ove si volevano potenziare gli stabilimenti cinematografici di Giovacchino Forzano. Machatý si comportava come io credevo fosse giusto comportarsi, come il mio modello, cioè come un pazzo!

Veniva vestito in modi strani; mi figuravo che fosse Sternberg, un mitteleuropeo come lui. Gridava, urlava, strillava, d'improvviso veniva colto da crisi, per cui bisognava spegnere tutte le luci e si piombava nel buio più assoluto: si girava tutto in interno, perché allora non esistevano esterni. Tutta la troupe, quaranta-cinquanta persone che erano, piombava nel buio, tutti zitti in punta di piedi, non si poteva parlare; e lui si metteva su una poltrona, sollevava i piedi da terra e si concentrava, mentre noi aspettavamo questo "parto". Si riprendeva a lavorare quando lui era ispirato.

La mattina in genere non si realizzava niente: lui trafficava, telefonava, si chiudeva in camerino, brontolava, oppure stava zitto, si distraeva... Insomma, prima che cominciasse a carburare passavano ore e ore. Il film non finiva mai. Quell'una o due inquadrature che si giravano al giorno avevano una tale elaborazione che io pensavo di partecipare ad un evento immortale.

Il film si intitolava *Ballerine* e, quando lo vidi poi al cinema, mi accorsi che era invece una stupidaggine senza precedenti. Di notevole da ricordare in *Ballerine* ci fu il debutto di Antonio Centa, un giovane appena tornato dall'America ove era andato per fare il muratore. Siccome era nato vicino a Sequals, ad un certo punto era stato messo a fianco di Carnera: nel giro di

mafia e gangster di cui era attorniato Carnera lui gli faceva un po' da dama di compagnia e un po' da sorvegliante. (...) Le mie prime esperienze sono passate da un estremo all'altro: da una specie di piccolo Sternberg folle, a un mestierante come Genina che aveva alle spalle decine di film di successo, che aveva lavorato all'UFA e in Francia, con i divi, e che io disprezzavo molto. Ricordo che per me lui girava il film [*Squadron bianco*] in una maniera cialtronesca. Poi quando *Ballerine* e *Squadron bianco* uscirono, li andai a vedere e mi accorsi che il primo era una cosa velleitaria e scombinata, l'altro invece possedeva una sua sostanza anche estetica.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari 1986

*I was thrilled by the fact that I was sent to be the "clapper boy", the bottom rung of assistants, for a film by Gustav Machatý. Machatý was a Czechoslovakian director who the year before had won the Venice Film Festival with his very famous Ecstasy – famous because for the first time in history it showed a nude woman wandering around the woods, Hedy Lamarr.*

*Being able to work with Machatý, even in such a minor role, seemed like who knows what to me. In fact, I had a truly unforgettable experience. I was in Tirrenia, where they wanted to develop Giovacchino Forzano's film facilities. Machatý acted exactly as I thought he should, as my model, like a madman!*

*He showed up wearing strange clothes; I imagined he was Sternberg, a Central European like him. He yelled, shouted and screamed; he would suddenly feel a crisis coming on, and all the lights would*

*be shut off, plunging us all into total darkness: everything was shot inside because exterior shots did not exist then. The whole troupe, forty-fifty people, stood in the darkness, every one of them silent and on tiptoe, talking was not allowed; and he would sit in a chair, raise his feet from the ground while we waited around for him to "give birth." Work would start again when he felt inspired.*

*Normally not much was accomplished during the morning: he would wander around, make phone calls, lock himself in the dressing room, grumble or not say a word, get distracted... In other words, it took hours for him to get revved up. The film never ended. The process of the one or two shots filmed per day seemed to me an immortal event.*

*The film was called Ballerine, and, when I saw it in the theater, I realized that it was one of the stupidest things ever. An interesting thing to note about Ballerine is that it was the debut of Antonio Centa, a young man who had just come back from America where he had gone to work as a construction worker. Since he was born near Sequels, at a certain point he was put near Carnera: with the Mafia and gangsters hanging around Carnera, Centa was half lady-in-waiting and half chaperone to him. (...) My first experiences went from one extreme to another: from a kind of crazy, miniature Sternberg to a money-grubber like Genina who had dozens of successful films under his belt, had worked for UFA and in France, with the stars, and who I looked down upon. I remember that in my opinion he shot the film [Squadrone bianco] like a slob. Then when Ballerine and Squadrone bianco were released, I went to see them and realized that the former was unrealistic and muddled, and the other instead pulled its own weight, even esthetically.*

*Mario Monicelli, L'arte della commedia, edited by Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari 1986*

## LE QUAI DES BRUMES

Francia, 1938 Regia: Marcel Carné

■ T. it.: *Il porto delle nebbie*; Sog.: dall'omonimo romanzo (1927) di Pierre Mac Orlan; Scen. Dial.: Jacques Prévert; F.: Eugen Schüfftan; Op.:

Louis Page, Marc Fossard, Henri Alekan; Mo.: René Le Hénaff; Scgf.: Alexandre Trauner; Mu.: Maurice Jaubert; Su.: Antoine Archaimbaud; Int.: Jean Gabin (Jean), Michèle Morgan (Nelly), Michel Simon (Zabel), Pierre Brasseur (Lucien), Robert Le Vigan (Michel Krauss, il pittore), Edouard Delmont (Panama), Aimos (Quart-Vittel), Marcel Pérèz (il camionista), René Génin (il dottore), Jenny Burnay (la ragazza di Lucien), Roger Legris (il fattorino dell'albergo), Claude Walter, Martial Rebé, Marcel Melrac; Prod.: Grégor Rabinovitch per Ciné-Alliance; Pri. pro.: 18 maggio 1938 ■ DCP. D.: 91'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Canal + e Cinémathèque française ■ Restaurato da l'Immagine Ritrovata / Restored by l'Immagine Ritrovata

Gli schermi rigurgitavano di commedie – musicali o no – brillanti, ricche di sole, di gioia e di comparse. Ed ecco che arrivavo io, con il locale notturno vuoto, la nebbia, il grigiore, le strade bagnate dalla pioggia e illuminate da fiocchi lampioni! Per fortuna, era troppo tardi per modificare tutto, ammesso – e non era nemmeno il caso di pensarlo – che Jacques [Prévert] e io accettassimo di farlo. Del resto, mi sentivo appoggiato da Gabin, il quale mi dava una sicurezza che nasceva unicamente dalla sua disponibilità e dal suo aiuto. Le riprese iniziarono, come previsto, il 2 gennaio 1938 a Le Havre, senza che alcun taglio fosse ancora stato effettuato. Il freddo era terribile. (...) Naturalmente, avevamo contato sulla nebbia, che invece mancò all'appuntamento. Trauner e Schüfftan decisero di sostituirla artificialmente bruciando una specie di catrame in grandi recipienti metallici. (...) [Trauner] eccelleva nella costruzione di ambienti "in falsa prospettiva". Per esempio, una via di trenta metri, una volta trasferita sullo schermo, dava l'impressione di essere quattro volte più lunga, impiegando evidentemente lo strumento adatto e cioè un obiettivo con focale corta. L'effetto nasceva dalla sistemazione e, soprattutto, dalla proporzione degli edifici che formavano la via: i primi erano di dimensioni normali o decisamente più piccoli, tutti gli altri che seguivano diminuivano progressivamente sia in altezza sia in larghezza; a seconda della lunghezza della strada, gli ultimi raggiungevano due o anche solo un metro di altezza. La pavimentazione su un piano inclinato, che risaliva verso il fondo, aiu-

tava a migliorare l'illusione ottica. Marcel Carné, *Gusto di vita*, Longanesi & Co., Milano 1982

*The screens were regurgitating comedies – some musicals and some not – brilliant, full of sun, joy and extras.*

*And then I showed up with the empty nightclub, the fog, grayness, streets wet with rain and lit by dim streetlamps! Luckily it was too late to change everything, supposing – totally unthinkable – that Jacques [Prévert] and I accepted to do it. Moreover, I felt supported by Gabin, whose availability and help alone gave me a sense of security. Filming began as planned on January 2, 1938 in Le Havre, without any cuts. The cold was awful. (...) Naturally, we had counted on the fog, which instead decided not to show up. Trauner and Schüfftan created it artificially by burning a kind of tar in big metal containers. (...) [Trauner] excelled at building "false perspective" sets. For example, a thirty meter street, once transferred to the screen, gave the impression of being four times as long, if the right tool was used, that is, a lens with a short focal length. The effect depended on the organization and especially the proportions of the buildings along the street: the ones in the foreground were normal in size or much smaller, while the other ones gradually decreased in height and width; depending on the length of the street, the last buildings were only two or even just one meter high. The road's inclined plane rising towards the end also helped the optical illusion.*

*Marcel Carné, La Vie à belles dents, Jean Vuarnet, Paris 1979*

*Il porto delle nebbie* ha segnato il cinema francese ad un punto tale che quando Godard presentò *Fino all'ultimo respiro*, ventidue anni dopo, si trovarono degli aspetti in comune fra Gabin il disertore e Belmondo l'assassino in fuga, come fra i due film. Accadrà lo stesso per *Il ribelle di Algeri* [di Alain Cavalier] dove Delon sarà paragonato a Gabin. E accadrà probabilmente ancora lo stesso ogni volta che appariranno sullo schermo dei personaggi che, in un momento o in un altro, sono tagliati fuori dalle loro radici e tentano di sfuggire al loro passato rifugiandosi in un amore appassionato; come le scenografie



dove il grigiore, la pioggia, il selciato luccicante, le albe lugubri rendono visibili la fatalità e la certezza della sconfitta.

Robert Chazal, *Marcel Carné*, Seghers, Parigi 1965

*Port of Shadows had such a deep influence on French cinema that when Godard presented Breathless twenty-two years later, both Gabin the deserter and Belmondo the murderer on the run had many qualities in common as do the two films. The same is true for Have I the Right to Kill? [by Alain Cavalier] in which Delon is compared to Gabin. And it will probably happen again each time characters show up on the screen who, at one time or another, are cut off from their roots and try to escape from their past with a passionate love story; like the sets where grayness, rain, glimmering pavement and dismal dawns foreshadow misfortune and the certainty of defeat.*

Robert Chazal, *Marcel Carné*, Seghers, Paris 1965

## LES ENFANTS DU PARADIS

Francia, 1945 Regia: Marcel Carné  
(in due parti: *Le Boulevard du Crime*  
e *L'Homme Blanc*)

■ T. it.: *Amanti perduti*; Scen., Dial.: Jacques Prévert; F.: Roger Hubert; Op.: Marc Fossard; Mo.: Henri Rust, Madeleine Bonin; Scgf.: Alexandre Trauner, Leon Barsacq, Raymond Gabutti; Mu.: Maurice Thiriet, Joseph Kosma, Georges Mouque (musica delle pantomime); Su.: Robert Teisseire; Int.: Arletty (Caire Reine detta Garance), Jean-Louis Barrault (Jean-Baptiste Debureau), Pierre Brasseur (Frédéric Lemaître), Marcel Herrand (Lacenaire), Pierre Renoir (Jéricho), María Casares (Natalie), Etienne Decroux (Anselme Debureau), Leon Larive, Gaston Modot (Fil de Soie), Fabien Loris (Avril), Marcel Pérès (il direttore dei Funambules), Pierre Palau (direttore di scena dei Funambules), Albert Remy (Scarpia Barrigni), Jane Marken (Madame Hermine), Louis Salou (conte Edouard de Monray), Jacques Castelot, Jean Gold (dandy), Maurice Schutz, Paul Frankeur, Robert Dhéry; Prod.: S.N. Pathé Cinéma; Pri. pro.: 15 marzo 1945 ■ DCP. D.: 190'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restauro digitale a partire da negativi camera / Digital restoration from the original camera negative



Les Enfants du Paradis

Amavo l'epoca ed ero particolarmente attratto dalla possibilità di far rivivere il boulevard du Crime di quei tempi. "Ascolta", dissi a Prévert, "ritorno a Parigi per visitare il Musée Carnavalet e per consultare i documenti del Cabinet des Estampes sul periodo che ci interessa". (...)

Ciò che scoprii al Cabinet des Estampes superò ogni più rosea previsione. Trovai proprio tutto quello che cercavo sulle stampe dell'epoca: i documenti sul boulevard du Crime, ma anche sul Théâtre des Funambules e su altri analoghi locali; disegni di piccoli caffè e di bettole a La

Courtille oltre alle silhouettes di venditori ambulanti e piccoli artigiani. Chiesi e ottenni l'autorizzazione a far fotografare dal reparto specializzato del museo quanto mi interessava. (...) L'immensa scenografia del boulevard du Crime venne costruita sul vastissimo terreno adiacente agli studi della Victorine, proprio dove un anno prima si ergeva il bianco castello di *L'amore e il diavolo*. Tuttavia non volevamo che si ripetesse quanto era successo la volta precedente: per precauzione, preparammo in studio alcune "scenografie di appoggio". Il piano di lavorazione era il seguente: il boulevard du Crime (sempre che le condizioni meteorologiche lo permettessero), poi gli interni e infine il ritorno a Parigi, dove le riprese – tenuto conto dell'altissimo numero di scene – sarebbero proseguite in vari studi, in particolare quelli di Joinville e Francœur. Purtroppo, a causa del poco tempo concessogli e delle difficoltà del momento, Bersacq non riuscì a terminare la scenografia degli esterni per la data fissata. Dovemmo quindi ripiegare sugli interni, l'albergo di Garance e il locale malfamato.

Marcel Carné, *Gusto di vita*, Longanesi & Co., Milano 1982

*I loved the period and I was particularly attracted to the possibility of bringing the Boulevard du Crime of those times back to life. "Listen," I said to Prévert, "I go back to Paris to visit the Musée Carnavalet and look at the documents of the Cabinet des Estampes on the period that interests us." (...) What I discovered at the Cabinet des Estampes went beyond my greatest expectations. I found absolutely everything I was looking for in the prints from the period: documents on the Boulevard du Crime but also on the Théâtre des Funambules and other similar venues; drawings of little cafés and taverns of La Courtille in addition to the silhouettes of street vendors and artisans. I asked for and got permission to photograph what interested me in the museum's specialized area. (...) The immense sets of the Boulevard du Crime was built on a large piece of land next to the Victorine studios, where just a year before stood the white castle of Les Visiteurs du Soir. Nevertheless, we did not want a repeat of what had happened last time: as a precautionary measure, we prepared some "back-up sets" in the stu-*

*dio. The work plan was the following: the Boulevard du Crime (as long as the weather conditions made it possible), then the interior shots and finally the return to Paris where filming – considering the vast number of scenes – would have continued in different studios, in particular Joinville and Francœur. Unfortunately, due to the small amount of time given to him and the problems at the time, Bersacq was unable to complete the sets for the outside shots for the planned date. We had to fall back on the interiors, Garance's boarding house and the infamous tavern.*

Marcel Carné, *La Vie à belles dents*, Jean Vuarnet, Paris 1979

Di questa folla – penso soprattutto all'apertura e al finale del film – gli autori hanno saputo fare una sorprendente farandola sul più effimero dei destini, una cavalcata di individui perituri, sotto la luce, un turbinio di fantocci che si stordiscono nel piacere. I giochi di parole si insinuano in questa fantasia stravagante, la bohème del luna-park dove il melodramma trova il suo clima. Quanto al lusso della scenografia, lusso del resto furtivo, mette in rilievo le scale sordide, i tuguri, i dietro le quinte. (...) cerchiamo di enumerare ancora alcune bellezze del film: quel paesaggio alla Corot, le scene di mimo, Arletty rannicchiata nel suo palco, come si sente il bruciare del suo amore infelice! Sull'intera opera, del resto, pesa la fatalità: ognuno dei personaggi obbedisce a degli impulsi contraddittori e, vittima di questa densità passionale, vaga smarrito. (...) Bergson avrebbe amato, credo, questo brusio di immagini che portano con sé (...) degli slanci vitali disordinati.

Jean Solliès, *Les Enfants du Paradis*, "Gavroche", 22 marzo 1945

*With this crowd – I think above all of the film's opening and end – the filmmakers made a surprising farandole around the most ephemeral destinies, a storm of perishable individuals, in the light, a whirlwind of puppets who lose themselves in pleasure. Play on words winds about this extravagant dream, la Bohème of the amusement park where melodrama finds the right habitat. As for the luxurious sets – a furtive luxury – they emphasize the sordid spectrum, the shacks, the backstage. (...) Let's list other beauti-*

*ful moments of this film: that Corot-like landscape, the pantomime scenes, Arletty huddling on stage, how we feel her burn with her unhappy love! Fate hangs over the whole film: each character obeys contradictory impulses and, the victim of passionate density, wanders off lost. (...) I believe Bergson would have loved this whirl of images full of (...) disorganized, vital momentum.*

Jean Solliès, *Les Enfants du Paradis*, "Gavroche", March 22, 1945

## LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI

Italia, 1948-1951 Regia: Roberto Rossellini

■ Sog.: Eduardo De Filippo, Filippo Sarazani; Scen., Dial.: Sergio Amidei, Giancarlo Vigorelli, Franco Brusati, Liana Ferri, Roberto Rossellini; F.: Enrico Betti Berutti, Tino Santoni; Mo.: Jolanda Benvenuti; Eff. spec.: Eugenio Bava; Mu.: Renzo Rossellini; Su.: Mario Amari; Ass. regia.: Massimo Mida, Renzo Avanzo; Int.: Gennaro Pisano (Celestino Esposito), Marilyn Buferd (turista americana), William Tubbs (turista americano), Helen Tubbs (turista americana), Giovanni Amato (il sindaco), Clara Bindi (Giulietta Del Bello), Joe Falletta (Joe), Giacomo Furia (Romano Cuccurullo), Camillo Buonanni, Pietro Carloni; Prod.: Roberto Rossellini e Luigi Rovere per Universal Film, Tevere Film; Pri. pro.: 14 maggio 1952 ■ DCP. D.: 80'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato / Restored by L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Cinecittà Luce, CSC – Cineteca Nazionale e Coproduction Office.

Il restauro digitale è stato realizzato a partire da un Lavander e un controtipo sonoro combinati conservati presso Cinecittà Studios, scansionati a una risoluzione di 2K. La posa ha cercato di restituire la lucentezza e la ricchezza della fotografia originale. Per il suono, si è potuta effettuare la pulizia digitale e la riduzione dei rumori di fondo causati dall'usura del tempo, mantenendo però la dinamica e le particolarità del suono originale.

*The digital restoration was based on combined lavender and sound duplicate prints kept at Cinecittà Studios, scanned with 2K resolution. The scan sought to restore the luster and richness of the original*



*La macchina ammazzacattivi* disegno di Averardo Ciriello © Archivio Baroni

*photography. As for sound, it was cleaned digitally, and the background noise caused by wear was reduced, maintaining, however, the dynamics and particularities of the film's original sound.*

*La macchina ammazzacattivi* è forse il più strano di tutti i film di Rossellini. È anche un'opera di superlativa originalità,

che mostra tra l'altro come un grande film possa essere veloce come il lampo d'un pensiero – buona prova del suo essere non meno importante dei capolavori canonici tra i quali cronologicamente si situa. È certamente il meno conosciuto tra i film del periodo d'oro di Rossellini – così poco conosciuto che persino un fine *connoisseur* del cinema europeo come Herman

G. Weinberg poteva parlarne, ancora negli anni Settanta e sulle pagine di "Sight and Sound", come di un film perduto. Inoltre, appartiene al 'genere' meno considerato della produzione rosselliniana. Tutti sappiamo del suo 'periodo fascista', dei capolavori neorealisti, dei film intimisti (l'epoca Bergman), persino del neorealismo storico – ma quando mai abbiamo letto qualcosa di rilevante su Rossellini acuto e brillante umorista? Forse è la natura stessa dell'umorismo rosselliniano a motivare il silenzio. Si tratta di un umorismo inscindibile dal particolare senso dell'aneddoto proprio di questo autore – quel senso che rende *L'invidia* o *Il generale Della Rovere* film così riusciti. Ma si tratta anche – e anche questo in piena coerenza con la personalità di Rossellini – di qualcosa che coincide con la saggezza, con una personale filosofia, in modo non diverso dalle dinamiche 'filosofiche' che muovono film come *I dimenticati* o *Un re a New York* – e io ho la forte sensazione che Preston Sturges e il vecchio Chaplin siano anime gemelle del regista di *La macchina ammazzacattivi*. (...) *La macchina ammazzacattivi* è un film che porta in sé vari temi rosselliniani, ma con una differenza: la miscela di fantasia e di un assoluto, ossessivo realismo documentario è qui qualcosa di inatteso e stravagante – ai limiti della follia. Il film è tutto nella sua regia, nell'idea stessa di camera, eppure ne è anche all'opposto: non si cura del rispetto delle tecniche tradizionali, quasi fosse un film di famiglia. Ancora un esempio: l'uso strabiliante degli attori non professionisti, e allo stesso tempo l'apparente noncuranza riguardo alla recitazione – come se la cosa non potesse interessargli di meno. Rossellini afferra cose miracolosamente profetiche del futuro del cinema, nel campo sia della finzione sia del documentario. Il film comincia con immagini di miniature e marionette. Un mondo immobile che (ri)prende vita. I fatti hanno luogo nell'Italia postbellica, dove un americano arriva con l'intenzione di costruire un hotel. Secondo le sue previsioni, circa due milioni di americani non desiderano che tornare qui, a rinfrescare la memoria sui luoghi del loro recente passato di soldati. L'hotel sarà un affare di sicuro successo. *La macchina ammazzacattivi* potrebbe essere il primo film che riflette sul Piano Marshall, al pari di un altro capolavoro

qual è *Giorno di festa* di Tati. *Benvenuto Mr. Marshall* di Berlanga o *Un americano a Roma* di Steno sono importanti, ma il film di Rossellini rimane per me il più grande (e il meno visto). Ciò ha molto a che fare con la profonda originalità della sceneggiatura, con una drammaturgia che ha la grazia di uno strano sogno.

Pur se tutto ciò che accade appartiene alla vita quotidiana... Rossellini coglie quell'alleanza tutt'altro che santa tra americani e italiani, una farsa familiare e paesana piena di magnifici personaggi da repertorio: mezzi santi e mezzi folli, gente piena di odio verso i burocrati.

Peter von Bagh, "Filmihullu", 1994

La macchina ammazzacattivi *might be the strangest of all of Rossellini's films. It is also a fantastically original creation, among other things by showing how a great film can be fast like a flashing thought - and as good proof of his importance as any of his canonical masterpieces that chronologically exist around this film. It is definitively the least known film of Rossellini's most famous period - indeed so little known, that even a fine connoisseur of European cinema as Herman G. Weinberg claimed in the pages of Sight and Sound in the 70s that this is a lost film. It also belongs to the least noticed "category" in Rossellini's oeuvre. All of us know about the "fascist period" films, neo-realistic masterpieces, the intimate films (with Ingrid Bergman), even "the historical neorealism" - but when have we seen anything written about Rossellini as the brilliant and profound humorist?*

*Perhaps the silence can be explained by the nature of the humour. It is pretty indivisible with the director's general sense of anecdote - something that makes films like L'invidia or Il generale Della Rovere so satisfying. But it is also - as befits Rossellini - identical with wisdom, a subtle form of personal philosophy, and as such similar to the dynamics of films like Sullivan's Travels or A King in New York - I feel strongly that Preston Sturges and old Chaplin are soul brothers of the director of La macchina ammazzacattivi. (...) It's a film full of typical Rossellini themes, but with a difference: the blending of fantasy and total, obsessive documentary "realism" is entirely unexpected and strange - it borders on lunacy. The film is all about*

*camera, and the other way around: it is as careless about the traditional technique as a home movie. One more example: the divine use of amateurs and the seemingly total nonchalance about acting - it couldn't interest the director less. And yet at the same time Rossellini achieves things that are miraculously prophetic both in the fields of future modern fiction and documentary.*

*The film starts with miniatures and mari-onettes - an arrested world then returning to life. The events take place in the post-war Italy where an American, on his liberating mission, arrives with the purpose to build a hotel. According to his calculations around a couple of million Americans are willing to refresh their memories about recent war experiences. The hotel business must thus have a great future.*

*This might be the first film reflecting the Marshall Aid, along with another masterpiece, Jacques Tati's Jour de fête. Bienvenuto Mr. Marshall (Bardem-Berlanga), or Un Americano a Roma (Steno) are important, but as for me, Rossellini's film remains the greatest (and least seen). That has much to do with the deep originality of the storyline and the dramaturgy that has the grace of a strange dream. And yet all the elements are directly from the everyday. Rossellini catches the unholy alliance between Americans and Italians, whose familiar village farce is full of good stock characters: half-saints and half-wits, characters full of hate against the bureaucrats.*

Peter von Bagh, Filmihullu, 1994

## LA DOLCE VITA

Italia/Francia, 1960 Regia: Federico Fellini

■ Sog.: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli; Scen.: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Pier Paolo Pasolini; F.: Otello Martelli; Mo.: Leo Catozzo; Scgf., Co.: Piero Gherardi; Op.: Arturo Zavattini; Ass. op.: Ennio Guarnieri; Mu.: Nino Rota; Su.: Oscar Di Santo, Agostino Moretti; Ass. regia.: Giancarlo Romani, Gianfranco Mingozzi, Lilli Veenman; Int.: Marcello Mastroianni (Marcello Rubini), Anita Ekberg (Sylvia), Anouk Aimée (Maddalena), Yvonne Furneaux (Emma), Magali Noël (Fanny), Alain Cuny (Steiner), Annibale Ninchi (padre di Marcello), Riccardo Garrone (Ric-

cardo), Lex Barker (Robert), Jacques Sernas (divo), Nadia Gray (Nadia), Valeria Ciangottini (Paola), Laura Betti (Laura), Franca Pasutti (ragazza coperta di piume), Renée Longarini (moglie di Steiner), Walter Santesso (Papa-razzo), Adriana Moneta (prostituta), Giulio Paradisi (secondo fotografo), Enzo Cerusico (terzo fotografo), Enzo Doria (quarto fotografo), Leonardo Botta (medico), Harriet White (Edna, segretaria di Sylvia), Carlo Di Maggio (Totò Scalise, produttore), Sandy von Norman (interprete della conferenza stampa), Adriano Celentano (cantante di rock 'n roll), Gio Staiano (giovane effeminato), Archie Savage (ballerino nero); Prod.: Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli per Riama/Pathé; Pri. pro.: 5 febbraio 1960 ■ DCP. D.: 174'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata in associazione con The Film Foundation, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Pathé, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Medusa, Paramount Pictures e Cinecittà Luce. Il restauro è stato sostenuto da Gucci e The Film Foundation / Restored at L'Immagine Ritrovata in association with The Film Foundation, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Pathé, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Medusa, Paramount Pictures and Cinecittà Luce. Restoration funding provided by Gucci and The Film Foundation

Reduce dai successi e dai riconoscimenti dei suoi primi sette film, Fellini a trentanove anni, gioca la carta più rischiosa della sua carriera, decide di non raccontare più storie ambientate in un paese appena uscito dalla guerra, ma di osservare il paese nuovo, che sta vivendo il boom e attraversando un'epoca di profonda trasformazione. Lo fa in modo clamoroso, con un film inimitabile - di inusuale lunghezza rispetto ai film italiani del periodo - usando, per la prima volta il cinematSCOPE, scegliendo attori, per lui, tutti nuovi, sbriciolando ogni regola del racconto. "Dobbiamo fare una scultura picassiana, romperla a pezzi e ricomporla a nostro capriccio" dirà, programmaticamente, a Tullio Pinelli e Ennio Flaiano, i suoi sceneggiatori. Il tentativo è così imponente, innovativo e rischioso che lo adottano e poi lo abbandonano una girandola di produttori, tra i quali due fuoriclasse che già avevano lavorato con lui, Dino De Laurentiis e Goffredo Lombardo. Alla fine sarà un matura e abile produttore a non avere paura,

Giuseppe Amato, con l'appoggio e la forza finanziaria di Angelo Rizzoli.

Il primo ciak viene battuto il 16 marzo '59, l'ultimo in agosto: cinque mesi irripetibili. Fellini è così abile che trasforma le riprese in un evento mediatizzato. *La dolce vita* è il primo film che diventa un evento molto prima di essere un film. Il set è frequentato da tutta Roma, che si mette in fila, per vedere come sarà rappresentata.

È l'Italia che si appresta a celebrare con le Olimpiadi di Roma un'epoca nuova. (...) Il film racconta quest'atmosfera, con un cast stellare e una delle protagoniste delle notti romane, Anita Ekberg, Miss Svezia nel 1950, regina delle copertine dei rotocalchi di mezzo mondo.

Fellini si propone di realizzare la radiografia della mutazione di un'epoca. Di raccontare la vita così come la rappresentano i nuovi media e, nel costruire il racconto, si appropria, per molti episodi, degli scoop dei fotoreporter. L'episodio di Anita nella fontana era stato fotografato da Pierluigi Praturlo nel '58, mentre Tazio Secchiaroli, il re dei fotoreporter di Via Veneto, sempre nel '58, aveva fotografato lo spogliarellero di Aiché Nanà in un locale notturno alla moda, molto frequentato dalla Roma bene. Ma anche l'episodio della scazzottata in via Veneto e dei due bambini che sostengono di aver visto la Madonna, erano stati celebri servizi fotografici.

*La dolce vita* è, programmaticamente, una lettura esatta della mediatizzazione dell'Italia, quasi un saggio sulla manipolazione dell'informazione e dell'immagine. (...)

È un viaggio attraverso il disgusto. A introdurci in questo mondo nuovo, invaso dal consumo, dal culto dello scandalo, da una religiosità isterica e in malafede, popolato da una nobiltà esausta, da una borghesia cinica e corrotta, da intellettuali che ascoltano, in salotto, i suoni registrati della natura, è Marcello Rubini, cronista mondano che scrive per un rotocalco "semifascista" (dirà Steiner), ben inserito in Vaticano e nei luoghi giusti. Un po' ripugnato da quel mondo, ma molto lusingato, blandito, affascinato. Forse vorrebbe esserne un testimone, ne è invece un complice. La faccia leale di Mastroianni ci fa accettare la sua meschina passività, al limite della cialtroneria, e ci illude che, nonostante tutto, la vita possa avere una sua profonda dolcezza.

I personaggi del film, pur immersi in un perenne movimento, sono immobili, tranne Steiner, il 'maestro', predicatore ed enigmatico, che sceglie la morte, per sé e per i suoi figli. (...) Forse l'unico personaggio positivo del film è proprio Sylvia, con la sua animalesca incoscienza, il suo indifeso candore, che la fa ululare, beata, nella notte. Dell'incontro con Anita, Fellini scriverà "quel senso di meraviglia, di stupore rapito, di incredulità che si prova davanti alle creature eccezionali come la giraffa, l'elefante, il baobab lo provai anni dopo quando nel giardino dell'Hotel de la Ville la vidi avanzare... Sostengo che la Ekberg, oltretutto, è fosforescente."

Nel film tutto è fosforescente. Tutto lucica, specchi, occhiali, macchine, superfici riflettenti, il ballerino coperto di foglie d'oro. Tutto è prezioso, patinato e fluido, il fantasmagorico e bruciante mondo animato da mille personaggi, la continuità dei movimenti di macchina e di quelli interni alle inquadrature. Via Veneto ricostruita da Piero Gherardi a Cinecittà, identica alla realtà, ma in piano, senza salita! La fotografia ultradefinita di Otello Martelli, la musica ipnotica di Nino Rota, la ricchezza del doppiaggio, della colonna sonora, con mille voci e una varietà stereofonica di rumori. La forza del film, il genio di Fellini, sta nella sua capacità di stordirci, di sorprenderci, ma anche nel tenerci per mano, nel comunicarci una sensazione confusa e voluttuosa di abbandono, un *mood*, che vince le asperità del contenuto. (...)

*La dolce vita* è anche uno sberleffo all'Italia provinciale e conservatrice. Mentre il film sta per uscire, il paese si spacca in due, anatemi dai pulpiti, interpellanze in Parlamento, litigi nelle famiglie, sui giornali campagne stampa furibonde. Alla prima proiezione a Milano sputano addosso a Fellini. Altri esagitati gridano a Marcello, 'vigliacco, vagabondo, comunista'. Ma l'attesa è talmente alta che Rizzoli e Amato decidono portare, per la prima volta, il prezzo del biglietto a Mille Lire. La folla, per paura che i prefetti sequestrino il film, sfonda le porte e inonda le sale italiane.

Fellini aveva visto giusto, l'Italia voleva vedersi in quello specchio preciso e apparentemente bellissimo che, da grande illusionista, aveva creato.

Il finale del film è aperto. Nella faccia

angelica di Paolina può starci tutto, la malizia, ma anche il perdono. Su quella spiaggia, lasciandosi alle spalle il mostro marino che segue Fellini fin dall'infanzia e che ancora non riesce a guardare da vicino, Marcello è ebbro di storie che gli sono scorse addosso senza che abbia saputo trattenerle, forse ha voglia di addormentarsi. Fellini invece, che ha trovato, in Mastroianni il suo doppio e, in Cinecittà, una casa, sta per liberarsi di tutto questo fardello; il vero racconto, che lo occuperà per trent'anni, quello dei suoi sogni, sta per iniziare. Al mondo mediatizzato saprà opporre la libertà del suo inconscio. Gian Luca Farinelli

*At the age of thirty-nine, with all of the honors and accomplishments of his first seven films under his belt, Fellini makes the riskiest move of his career. He decides to leave behind the stories of a country just emerged from war and to shift his perspective to the new world - which was experiencing a boom and going through a period of profound transformation. And he does this in a way that causes a great commotion, which is to say that he does it with an inimitable film - of an unusually long length compared to other Italian films of the period - in which he employs the use of a Cinemascope for the very first time, selects a cast of actors entirely new to him, and shreds every last rule of narrative to pieces. 'We must make a sculpture à la Picasso, shatter it, and then reconstruct it according to our whim,' he would say, systematically, to Tullio Pinelli and Ennio Flaiano, his screenwriters.*

*It was such an imposing, innovative, and risky undertaking that it was taken on, and then abandoned, by one producer after another, two of whom were top-notch producers who had already worked with him - De Laurentiis and Lombardo. In the end, it would be Giuseppe Amato, a skilled and seasoned producer, who would brave the task, backed by the financial strength of Angelo Rizzoli.*

*The clapperboard snaps for the first time on March 16th, 1959, and for the last in August - after five unrepeatable months. Fellini is so skilled that he transforms the shoot into a media event. La Dolce Vita is the first Italian film to become an event long before it turns into a film. The set is visited by all of Rome, who stand in line*

to get a glimpse of how it will all be portrayed.

This is an Italy on the brink of ringing in a new age with the Rome Olympics. (...)

The film tells the story of this atmosphere, with a stellar cast and one of the great protagonists of Roman night life, Anita Ekberg, Miss Sweden 1950 and the cover girl queen of illustrated magazines in half the world.

Fellini sets out to make an x-ray image of the dawn of a new era - to narrate life as it is portrayed in the new media. In constructing his narrative, for many segments he appropriates photojournalists' scoops for his own use. The segment with Anita in the fountain is photographed by Pierluigi Praturion in 1958, while Tazio Secchiari, the king of via Veneto photojournalists had, also in 1958, photographed Aiché Nanà's striptease in a trendy night club that was well-attended by the conservative upper-crust of Roman society. Even the segments of the fistfight on via Veneto and the one with the two children who claim to have seen the Virgin Mary are appropriated from famous photo reports.

*La Dolce Vita* is, systematically, a precise reading of the mediatization of Italy - very nearly a scholarly thesis on the manipulation of information and images. (...)

It is a journey focused on disgust. It is Marcello Rubini, a social reporter who writes for - as Steiner would say - a 'semi-fascist' illustrated magazine and who is well-established in Vatican circles and all the other 'right places,' who introduces us to this new world. It is a world overrun by consumption, by the cult of scandal, by a hysterical and insincere religiosity, and populated by a jaded nobility, a cynical and corrupt bourgeoisie, and intellectuals that listen - in the living room - to recorded nature sounds. He is a bit repulsed by that world, yet at the same time he is powerfully drawn to it - is soothed and fascinated by it. Perhaps he would like to be a witness to it, but instead he is its accomplice. Mastroianni's honest face leads us to accept his miserable passivity, which borders on neglect, and fools us into believing that, despite all of this, life can be profoundly sweet.

Although constantly on the move, the film's characters are nevertheless static, with the exception of Steiner, the sermon-



*La dolce vita* © Archivio Baroni

izing and enigmatic 'maestro' who chooses death for himself and for his children. (...)

Perhaps Sylvia is the only positive character of the film, with her animal recklessness, her defenseless candor, that free her blissful cries in the night. About his meeting with Anita, Fellini would write, '...that sense of wonder, of sudden astonishment, of incredulity, that you feel in front of extraordinary creatures such as giraffes, elephants, the baobab, I felt years later, when I saw her coming forward in the Hotel de la Ville's gardens ... I believe Ekberg to be, what's more, phosphorescent.'

Actually, everything in the film is phosphorescent. Everything shines: mirrors, glasses, cars, the dancer covered with golden leaves. All is precious, glossy, and fluid - the burning, phantasmagorical world brought to life by a myriad of characters, the continuity of movement of the cameras and of that within the frames. The via Veneto rebuilt by Piero Gherardi of Cinecittà is identical to the real thing, but level, minus the uphill slope! The ultra-defined photography of Otello Martelli, the hypnotic music of Nino Rota, the richness of the dubbing, of the film score, with a thousand voices and a stereophonic variety of sounds. The power of the film - Fellini's genius - lies in its ability to astound and to surprise us, but also to accompany us hand in hand while communicating a sensual and confused sense of abandonment, a mood that prevails over the harshness of the content. (...)

La Dolce Vita is also a jab at provincial and conservative Italy. When the film is about to be released, the country divides into two, with denunciations from the pulpits, family disputes, and outraged press campaigns in the newspapers. Fellini is spit on at the first screening in Milan. Other highly agitated crowd members shout 'coward, vagabond, communist' at Marcello.

But the anticipation is so great that, for the very first time, Rizzoli and Amato decide to raise the price of a ticket to one thousand Italian liras. The masses, fearing that the prefects will sequester the film, break down doors and flood into the Italian cinemas. It was to be the best box-office receipt of the season, and one of the best of all time. Fellini hit the mark.

Italy wanted to see itself in that seemingly beautiful and precise mirror that, being a great illusionist, he had created.

The film has an open ending. Anything could be read on Paolina's angelic countenance - mischief, or even forgiveness. On that beach - leaving behind the sea monster that follows Fellini from youth and that he is still unable to stare in the face - Marcello is drunk with stories that have slipped through his fingers because he is unable to grab hold of them; perhaps he feels like falling asleep. Fellini, on the other hand, has identified his counterpart in Mastroianni, and, in Cinecittà a home, and is about to free himself from this burden. The true story, which will keep him busy for thirty years, the story of his dreams, is on the verge of beginning. He will know how to stand up against the mediatized world - by freeing the unconscious.

Gian Luca Farinelli

## L'ASSASSINO

Italia, 1961 Regia: Elio Petri

■ Sog.: Tonino Guerra, Elio Petri; Scen.: Tonino Guerra, Elio Petri, Pasquale Festa Campanile; Dial: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa; F: Carlo Di Palma; Mo: Ruggero Mastroianni; Scgf: Giovanni Checchi, Renzo Vespignani; Co: Graziella Urbinati; Op: Dario Di Palma; Ass. op.: Angelo Lannutti, Alberto Spagnoli; Mu.: Piero Piccioni; Su.: Giovanni Ros-si; Int: Marcello Mastroianni (Alfredo Martelli), Micheline Presle (Adalgisa De Matteis), Cristina Gaioni (Nicoletta Nogara), Salvo Randone (commissario Palumbo), Andrea Checchi (Morello), Giovanna Gagliardo (Rosetta), Paolo Pannelli (il detenuto Paolo), Toni Ucci (il detenuto Toni), Marco Mariani (commissario Margiotta), Franco Ressel (dottor Francesconi), Mac Roney (suicida), Max Cartier (il cameriere Bruno), Enrico Maria Salerno; Prod.: Franco Cristaldi per Vides Cinematografica, SGC, Titanus; Pri. pro: 27 marzo 1961 ■ DCP. D: 98'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino ■ Restauro in collaborazione con / Restored in collaboration with Museo Nazionale del Cinema di Torino e Titanus

Il restauro digitale de *L'assassino* è stato realizzato a partire dal negativo camera

originale e, per il primo e l'ultimo rullo, da un *lavander* d'epoca poiché il negativo originale conservato risulta lacunoso. I due elementi sono stati scansionati alla risoluzione di 2K. Per ritrovare lo splendore originale, il grading digitale è stato eseguito utilizzando come riferimento una copia positiva d'epoca conservata dalla casa di produzione Titanus presso l'archivio della Cineteca di Bologna. Il suono originale è stato restaurato digitalmente a partire dal negativo ottico 35mm da cui è stato stampato un positivo colonna. Il restauro ha prodotto un controtipo di conservazione e un nuovo negativo colonna. È stato inoltre eseguito - su diversi supporti di conservazione digitale - un backup completo di tutti i file prodotti dal restauro digitale. Le lavorazioni sono state eseguite presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2011.

The Assassin was digitally restored using an original camera negative and for the first and last reels a lavender print from the time since the original negative was incomplete. The two elements were scanned with 2K resolution. Digital grading was performed to give the film back its original splendor using a positive print conserved by the production company Titanus at the archives of the Cineteca di Bologna. The original sound was restored digitally with a 35 mm optical negative from which a positive track was printed. The restoration produced a conservation duplicate and a new negative soundtrack. A back-up of all the digital restoration files was also made on different types of digital conservation formats. Work took place at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2011.

Ho sempre tentato di far vivere, secondo un metodo esistenzialista, la situazione di un personaggio nella quale si riflettano le sue contraddizioni interiori, la sua coscienza di essere un oggetto di fronte ai soggetti dell'autorità. Mi sono a poco a poco reso conto che a partire da una nevrosi rappresentata in termini esistenzialisti sono arrivato a descrivere puramente e semplicemente dei casi di schizofrenia... Nei miei primi film era la nevrosi il contenuto della normalità, poi fu la schizofrenia.

(...) In Italia, come nel resto del mondo,



credo che siano questi i metodi della polizia: ovvero costruire l'accusa con qualsiasi mezzo, in maniera astratta. Dal momento in cui ci si trova dinanzi all'autorità si è colpevoli. Naturalmente, per questo film ho subito spaventose aggressioni da parte della censura. Sono stato costretto ad apportare novanta modifiche. Ad esempio, prima si poteva capire meglio chi fossero gli informatori, nella versione definitiva, invece, ho dovuto oscurare un pezzo di pellicola. Questo è stato uno degli episodi più gravi, ma ci sono state anche altre cose minori; ad esempio, i poliziotti parlavano con un forte accento siciliano. Ho dovuto rifare il doppiaggio da zero perché la censura reputava questo fatto offensivo. Ero giovane, ho scritto delle lettere ai giornali ma... Il produttore mi aveva obbligato a fare questi cambiamenti e non avevo trovato la forza di ribellarmi, di dire "No, non lo faccio; andiamo a vedere cosa c'è al fondo; quali sono i loro obbiettivi". I rapporti con la censura erano simili a quelli tra Mastroianni e il poliziotto; perché loro non davano nessuna dichiarazione ufficiale, mandavano un intermediario che diceva "qui... qui... qui...". La censura non impiegava le maniere forti, ma c'era sempre la minaccia di non far uscire il film.

Elio Petri, *Elio Petri*, a cura di Jean A. Gili, Facoltà di Lettere e Scienze Umane, Nizza 1974

*I always tried, following an existentialist method, to have a character experience a situation in a way that reflects his internal contradictions, his awareness of being an object in the eyes of an authority. I slowly realized that by starting with a neurosis represented in existentialist terms I ended up describing pure and simple cases of schizophrenia... In my early work neurosis was normality, later it was schizophrenia. (...) In Italy, like the rest of the world, I believe these are the methods of the police: that is, they build an allegation with whatever means, in an abstract way. The moment you stand before an authority you are guilty. Naturally, for this film the censors attacked and threatened me. I was forced to make ninety changes to the film. For example, before it was easier to understand who the informers were, in the final version I had to black out a piece of the film. This was one of the most seri-*

*ous episodes, but there were also other minor things; for example, the cops have a strong Sicilian accent. I had to redub from scratch because the censors believed it offensive. I was young, I wrote letters to newspapers but... The producer forced me to make these changes, and I couldn't find the strength to rebel, to say "No, I'm not doing it; let's find out what is at the bottom of this, what their objectives are." The relationship with the censors was similar to the relationship between Mastroianni and the cop; because they never made any official statement, they simply sent an intermediary who said "here... here... here..." The censors never used force, but there was always the threat that they would not allow the film to be released.*

Elio Petri, Elio Petri, edited by Jean A. Gili, Faculty of Arts and Humanities, Nice 1974

#### Carlo Di Palma

"La cosa più importante è trasformare in materia qualcosa di astratto, perché la luce è una cosa astratta. Ma non è tutto. Questa materializzazione deve funzionare nel senso del progetto narrativo dell'autore, armonizzarsi con il lavoro delle altre persone che partecipano alla costruzione del film: scenografo, costumista, etc. Il direttore della fotografia "tecnicamente" preparato può girare tutti i film e non può girarne nessuno. Bisogna soprattutto che sappia interpretare una storia scritta, emozionarsi leggendo la sceneggiatura. E fare in modo che questa emozione si ritrovi nella sua luce. Ogni storia ha il suo stile, non bisogna sfruttare le proprie ricette da un film all'altro. Io non mi sento mai "un professionista", ogni volta riprendo tutto da capo, e con un grande piacere". Così scriveva Carlo Di Palma nell'Annuario 1997 AIC (Associazione Italiana capiooperatori).

Lorenzo Codelli, Carlo Di Palma, "Positif", n. 524, ottobre 2004

*"The most important thing is to transform what is abstract into something material, because light is abstract. But that is not all. This materialization has to work with the filmmaker's narrative design, harmonize with the work of the other people constructing the film: the set designer, costume designer, etc. The 'technically'*



*L'assassino* disegno di Maro © Archivio Baroni

*prepared cinematographer can shoot any film or none. Most of all he has to be able to interpret a written story; the screenplay has to move him, and he must make this emotion emerge in his lighting. Every story has its own style; you don't have to use your own recipe with every film. I never feel like I'm a 'professional'; each time I start from scratch and with great pleasure," wrote Carlo Di Palma in the Annuario 1997 AIC (Italian Association of Cinematographers).*

Lorenzo Codelli, Carlo Di Palma, "Positif", n. 524, October 2004

#### CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (PARIS 1960)

Francia, 1961

Regia: Jean Rouch, Edgar Morin

■ Scen.: Edgar Morin; F.: Michele Brault, Raoul Coutard, Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès; Mo.: Jean Ravel, Nina Baraher, François Colin; Mu.: Pierre Bardaud; Su.: Michel Fano,

Guy Rolfe; Int.: Angélo, Régis Debray, Jacques, Jean-Pierre, Landry, Marceline Loridan Ivens, Edgar Morin, Marilù 'Mary-Lou' Parolini, Jean Rouch, Sophie (se stessi); Prod.: Anatole Dauman per Argos Films; Pri. pro.: 20 ottobre 1961 ■ DCP. D.: 91'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cineteca di Bologna e Argos Films ■ Restaurato da L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Argos Films / Restored by L'Immagine Ritrovata in collaboration with Argos Films

*Chronique d'un été* è stato restaurato dalla Cineteca di Bologna in accordo con Argos Film a partire dai migliori elementi oggi conservati. Il restauro dell'immagine è stato eseguito digitalmente a risoluzione 2K a partire dal blow up (agrandissement) 35mm. Il restauro del suono è stato realizzato a partire dal negativo ottico originale e da un magnetico incompleto. Le lavorazioni sono state eseguite presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2011.

*Chronique d'un été* was restored by the Cineteca di Bologna in accordance with Argos Film using the best preserved elements available today. Image restoration was done digitally with 2K resolution using a 35 mm blow up (agrandissement). Sound was restored with an original optical negative and an incomplete magnetic tape. Work took place at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2011.

Il suo quindicesimo film, *Chronique d'un été*, è il primo che gira in Francia, nel 1960. Per questa ragione *Chronique d'un été* rappresenta un punto di riferimento, è il luogo di un passaggio fra due periodi e due spazi dell'opera filmica di Rouch. Questo film, però, deriva da un paradosso iniziale. All'inizio, è un'inchiesta di sociologia francese diretta da Edgar Morin, mentre Rouch doveva soltanto assicurarne la realizzazione filmica. Il film doveva essere un documento destinato a servire le scienze umane. (...) Edgar Morin, all'epoca tentato da una forma nuova di etno-sociologia applicata ai parigini, è ricorso a Rouch per il suo modo di guardare e ascoltare gli africani. (...) Così, per la realizzazione del film, si confrontano due distinte linee di forza. Da una parte il discorso socio-etnografico all'opera nel progetto di Morin che fissa un quadro alle riprese attraverso una stessa domanda po-



*Chronique d'un été*

sta a tutti i protagonisti del film ("come vivete?"), dall'altra il ruolo assegnato all'imprevisto, ossia all'impensato, dal cinema diretto di Rouch.

(...) In questo film, il montaggio riorganizza in profondità la continuità delle immagini registrate durante le riprese. Il rapporto fra la lunghezza dei *rushes* (venticinque ore) e quella del film terminato (un'ora e trenta) indica abbastanza a che punto il montaggio sia intervenuto nell'organizzazione dell'opera. D'altronde il film è derivato da un confronto fra i suoi due autori. Morin voleva un sistema di opposizioni regolate tra il generale e il particolare, elaborando così una "struttura" per i diversi temi abordati. Quanto a Rouch, sosteneva l'idea di "un montaggio cronologico in funzione delle riprese piuttosto che in funzione del soggetto". Dopo un intervento della produzione, Jean Rouch finì per trarre questa conclusione interessante: "il co-autorismo (...) è un gioco violento dove l'unica regola è il disaccordo, e la soluzione nella soluzione di questo disaccordo. Ancora bisogna che l'arbitro (o il produttore) abbia lo spirito abbastanza libero per seguire la partita sanzionando soltanto gli errori. Purtroppo, un produttore di film, incastrato tra il ruolo di mecenate di artisti insopportabili

e gli imperativi finanziari, non può essere imparziale".

Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, CNRS Editions, Parigi 2008

*His fifteenth film, Chronique d'un été, is the first he shot in France, in 1960. For this reason, Chronique d'un été is a landmark piece, a transition between two periods and two spaces of Rouch's film work. This film, however, is the evolution of a paradox. It began as a French sociological study directed by Edgar Morin, while Rouch was only responsible for filming it. It was supposed to be a documentary for the field of social sciences. (...) Edgar Morin, at the time interested in applying to Parisians a new form of ethno-sociology, called upon Rouch for his way of observing and listening to Africans. (...) Hence, two distinct approaches are drawn upon in the making of this film. On the one hand, the socio-ethnographic discourse at work in Morin's project which provides the footage with a framework in the form of a question asked to all participants in the film ("how do you live?"), on the other, the unexpected, or unplanned, role of Rouch's filmmaking. (...) In this film, the editing completely reorganizes the flow of the images re-*

coded during filming. The difference between the length of the rushes (twenty-five hours) and the final film (an hour and a half) is a telling indication of the extent to which the editing reorganized the work. The film is also the evolution of a comparison between its two creators. Morin wanted a system of oppositions between general and specific, creating a "structure" for the different issues dealt with. Rouch favored the idea of "chronological editing of the filming rather than according to subject." After production stepped in, Jean Rouch came to this interesting conclusion: "co-authoring (...) is a violent game where the only rule is disagreement, and the solution in the resolution of this disagreement. The referee (or the producer) must be free-spirited enough to follow the match, calling out only mistakes. Unfortunately, the producer of a film, stuck between being the patron of unbearable artists and financial demands, cannot be impartial."

Maxime Scheinfeigel, Jean Rouch, CNRS Editions, Paris 2008

## UN ÉTÉ + 50

Francia, 2011 Regia: Florence Dauman

■ Mo.: Claudine Kaufman; Int.: Edgar Morin, Régis Debray, Jean-Pierre Sergent, Marceline Loridan-Ivens, Nadine Ballot; Prod.: Florence Dauman per Argos Films ■ DigiBeta. D.: 72'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films

I materiali, immagine e suono, non utilizzati nella versione definitiva di *Chronique d'un été* sono stato inventariati e digitalizzati nel 2008. Il documentario si basa su queste immagini inedite arricchite di appassionanti interviste con coloro che hanno collaborato al film, Edgar Morin, Régis Debray, Jean-Pierre Sergent, Marceline Loridan-Ivens, Nadine Ballot. Le loro parole, raccolte nel 2010, cinquant'anni dopo le riprese di *Chronique d'un été*, ci invitano ad una nuova lettura di un'opera che ha contribuito a cambiare la storia del cinema francese.

*All the rushes, both sound and picture, which had not been included in the final version of Chronique d'un été, were*

*painstakingly assembled and digitized in 2008. The documentary offers these never-before-seen images intertwined with enlightening comments by the film's original participants, such as Edgar Morin, Régis Debray, Jean-Pierre Sergent, Marceline Loridan-Ivens and Nadine Ballot. These interviews, shot in 2010 – fifty years after the original release of the film – shed new light on a work which has greatly contributed to French cinema history.*

*Chronique d'un été* fu un audace prototipo. Non si può dimenticare la sua ricerca ondeggiante e determinata di una verità fino ad allora insondata, colta sul vivo, in qualunque luogo, grazie all'innovativa unione della macchina da presa leggera Coutant-Mathot e del magnetofono Nagra. Pietra angolare del cinema-verità, *Chronique d'un été* non fu anche il primo making-of, insieme testimone e materia prima, sostanza stessa del film che prende forma sotto i nostri occhi?

*Un été + 50* sarebbe così un making-of del making-of, cronaca di una verità al quadrato.

Florence Dauman

*Chronique d'un été was a bold prototype. Its undulating and determined study of a reality up until then unexplored, captured raw, whatever the venue, thanks to the lightweight Coutant-Mathot camera and the Nagra audio recorder.*

*A cornerstone of cinéma vérité, was not Chronique d'un été also the first making-of, both testimony and raw material, the substance itself of the film that takes shape before our eyes?*

*Un été + 50 is thus a making-of of the making-of, chronicle of a truth squared.*

Florence Dauman

## IL CONFORMISTA

Italia/Francia/Germania, 1971

Regia: Bernardo Bertolucci

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1951) di Alberto Moravia; Scen.: Bernardo Bertolucci; F.: Vittorio Storaro; Op.: Enrico Umetelli; Mo.: Franco Arcalli; Scgf.: Ferdinando Scarfiotti; Co.: Gitt Magrini; Mu.: Georges Delerue; Su.: Massimo Dallimonti; Int.: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici),

Stefania Sandrelli (Giulia), Gastone Moschin (Manganiello), Dominique Sanda (Anna Quadri), Enzo Tarascio (professor Quadri), Fosco Giachetti (il colonnello), José Quaglio (Italo Montanari), Pierre Clémenti (Pasqualino Semirama detto Lino), Yvonne Sanson (madre di Giulia), Milly (madre di Marcello), Giuseppe Addobbati (padre di Marcello), Christian Alegenry (il fiduciario Raul), Benedetto Benedetti (il ministro), Alessandro Haber; Prod.: Maurizio Lodi Fe' e Giovanni Bertolucci per Mars Film (Roma), Marianne Productions (Parigi), Maran Film GmbH (Monaco); Pri. pro.: 22 ottobre 1971 ■ DCP. D.: 118'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro digitale de L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Minerva RaroVideo e Paramount

[*Strategia del ragno* e *Il conformista*] hanno in comune il tema del tradimento, la presenza del passato che ritorna e il peso della figura paterna, con la differenza che ne *Il conformista* il figlio, Trintignant, tradisce il professor Quadri (la figura paterna), mentre in *Strategia del ragno* è Athos padre a avere tradito. In ogni caso si tratta di due parricidi che suppongono un passato e una memoria. Ne *Il conformista* la memoria è quella del cinema francese e americano degli anni '30, mentre *Strategia del ragno* si nutre di ricordi di infanzia reali (...).

Ho girato *Il conformista* lasciando aperta la possibilità di raccontarlo cronologicamente, come nel romanzo di Moravia. Fin dall'inizio delle riprese ero affascinato però dalla possibilità di usare il viaggio in automobile come il "presente" del film, il contenitore della storia. Insomma, il protagonista viaggia anche nella memoria. Per questo avevo girato molto materiale sul viaggio di Trintignant. Con un grande montatore come Kim [Arcalli], accade di poter vedere, poco a poco, la struttura del film che si materializza. La struttura di un film è solo annunciata dalla sceneggiatura e comincia a esistere e a manifestarsi durante le riprese, ma è durante il montaggio che prende definitivamente corpo. Bernardo Bertolucci, da Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubaldini, Milano 1982

[*Strategia del ragno* and *Il conformista*] share the theme of betrayal, a past that returns and the weight of the father figure, with the difference that in *Il con-*



Jean-Louis Trintignant in *Il conformista*

formista the son, Trintignant, betrays Professor Quadri (the father figure), while in *Strategia del ragno* Athos the father is the traitor. Both, however, deal with parricide based on a past and a memory. In *Il conformista* the memory is of French and American film from the '30s, while *Strategia del ragno* was fed by real childhood memories (...).

*I shot Il conformista leaving it open to the possibility of telling it chronologically, like the novel by Moravia. Right from the start I was fascinated by the possibility of using the car journey as the film's "present", a kind of vessel for the story. In other words, the main character travels in his memory as well. For this reason I shot a lot of material for Trintignant's trip. With a great editor like Kim [Arcalli], bit by bit you can see the structure of the film materialize as it is created. A film's structure is only outlined by the screenplay. It begins to exist and manifest itself during filming. But it is during the editing phase that it takes shape definitively.*

Bernardo Bertolucci, in *Enzo Ungari*, Scene madri di Bernardo Bertolucci, *Ubu-libri*, Milan 1982

Non è il caso di analizzare minutamente come e in che misura il giovane Bertolucci abbia modificato, con una libertà che sfiora la sana insolenza e nel quadro di una obbligata potatura, figure e fatti che affollano le quattrocento pagine del romanzo moraviano per ridurle a una durata inferiore alle due ore. Basti dire che le ottanta pagine del prologo (...) sono risolte in una breve sequenza, frammentata dal montaggio secondo quella distorsione allucinata della visione che è una delle cifre stilistiche dominanti del film. (...)

Il sesso e il fascismo sono i due poli del *Conformista*. O, se si preferisce, la polpa e la buccia. Il conformista Marcello ha sete di normalità per coprire la propria inconfessata e temuta anormalità sessuale. È fascista perché vede nel fascismo il mito collettivo cui immolare, nel miraggio dell'ordine, il proprio disordine, quel che lo fa diverso dagli altri. In nome del fascismo uccide, nell'illusione di riscattare un delitto precedente con un'azione criminosa, ma legalizzata. Risulta piuttosto chiaro che in Marcello il fascismo è l'accidente, il conformismo è la sostanza: questo conformismo è fascista, ma po-



Jean-Louis Trintignant e Dominique Sanda in *Il conformista*

trebbe essere altro in diverse circostanze storiche. Sarebbe comodo ridurre *Il conformista* a un film "sul" fascista, cioè in costume, trascurandone la carica critica di una classe e di una generazione. Morando Morandini, *Il conformista*, da *In viaggio con Bernardo*. *Il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Roberto Campari e Maurizio Schiaretti, Marsilio, Venezia 1994

*This is not the place to meticulously analyze how and to what extent young Bertolucci – between a freedom bordering on healthy insolence and trimming that was necessary – changed the figures and facts filling the four hundred pages of Moravia's novel and reducing it to less than two hours. Suffice it to say that the eighty pages of the prologue (...) are turned into a short sequence, interspersed with hallucinatory, distorted visual effects, one of the dominant stylistic features of the film. (...)*

*Sex and fascism are the two extremes of Il conformista. Or, if one prefers, the pulp and the skin. Conformist Marcello thirsts for normality to cover his unspoken, feared sexual abnormality. He becomes a fascist because he sees in fascism a collective*

*myth to which he can sacrifice his own disorder, what makes him different from the others, in a mirage of order. He kills for fascism under the illusion of redeeming a previous crime with a criminal but legalized action. It is evident that Marcello is a fascist by chance, in reality he is a conformist: his conformism is fascist, but it could be another kind in different historical circumstances. It would be easy to reduce the film Il conformista to being a film "about" the fascist, as a costume, neglecting its powerful criticism of a class and of a generation.*

Morando Morandini, *Il conformista*, in *In viaggio con Bernardo*. *Il cinema di Bernardo Bertolucci*, edited by Roberto Campari and Maurizio Schiaretti, Marsilio, Venice 1994

## LETTRE DE PARIS

Francia, 1946 Regia: Roger Leenhardt

■ Prod.: Les Films du Compas ■ 35mm. D.: 22'.  
Bn. Versione francese / French version ■ Da:  
CNC – Archives Françaises du Film

Roger Leenhardt è un uomo curioso: l'aria perpetuamente assonnata, borbottante nel modo più pittoresco, non si contenta di essere uno dei nostri migliori critici cinematografici e un eccellente radio-reporter, ma firma anche dei documentari affascinanti. L'altra sera ne hanno presentati due: *Départ en Allemagne*, abile montaggio di attualità e modellini nello stile di *Perché combattiamo*, e *Lettre de Paris*, la cui sceneggiatura è di Claude Roy. Destinato ai nostri amici stranieri, questo piccolo film incanterà anche i francesi; ci descrive la Parigi dell'estate 1945, i G.I. e i loro compagni che scoprono la rue de la Paix dove fra i cabaret di Montmartre, i bagnanti lungo la Senna e i viaggi in metrò, e intorno ai caffè letterari della rive gauche, si incontrano Paul Eluard, Jean-Paul Sartre e André Gide mentre conversano con Jean-Louis Barrault davanti alla statua di Diderot...

*Ariane, Un bonjour de Paris, "L'Ecran français", n. 23, 5 dicembre 1945*

*Roger Leenhardt is an unusual man: he seems constantly sleepy and mumbles in the most spectacular way. He is not satisfied with being one of our best film critics and an excellent radio-reporter but has also made fascinating documentaries.*

*The other evening they presented two of them: Départ en Allemagne, a skilled montage of current events and models in the style of Why We Fight, and Lettre de Paris, a screenplay by Claude Roy.*

*Made for our foreign friends, this small film will also enchant the French; it describes the Paris of the summer of 1945, the GIs and their mates who discover la rue de la Paix where between the cabarets of Montmartre, the bathers along the Seine, trips on the metrò and the literary cafes of the rive gauche, they encounter Paul Eluard, Jean-Paul Sartre and André*

*Gide conversing with Jean-Louis Barrault near the statue of Diderot...*

*Ariane, Un bonjour de Paris, "L'Ecran français", n. 23, December 5, 1945*

## PACIFIC 231

Francia, 1949 Regia: Jean Mitry

■ Scen.: Marc Ducouret, Jean Mitry; F.: Jean Jarret, André Périé, André Tadié; Mo.: Marc Ducouret, Jean Mitry; Mu.: Arthur Honegger; Su.: Georges Leblond; Prod.: Tadié-Cinéma ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Benché le immagini di *Pacific 231* siano dirette dalla partitura nella loro natura e nel loro svolgersi, per quanto riguarda la realtà materiale che rappresentano sono indipendenti dalla musica, cioè non hanno essenzialmente carattere illustrativo. (...) Si tratta dunque di esprimere *nello spazio* un ritmo che si dispiega e si esprime già *nella durata*, di trovargli un *equivalente plastico*, agendo in modo tale che i movimenti formali si associno alle cadenze musicali come le inquadrature del montaggio alle frasi dello spartito (...). Certamente, dato che le immagini sono sempre immagini *di una realtà*, occorre "rendere astratto" il reale per cancellare l'aspetto troppo figurativo dell'oggetto filmico, facendo in modo però che essa non perda mai la carica emotiva dovuta alla sua realtà tangibile. Bisogna conservare il suo movimento, il suo ritmo, la sua tonalità (...). Infatti, come sottolinea magistralmente Gaston Bachelard, "solo una materia può ricevere il peso di impressioni e di sensazioni molteplici; solo i valori dei sensi danno delle corrispondenze. I valori della percezione non danno altro che traduzioni". Ecco perché è necessario aggiungere alla *percezione* il movimento, la *sensazione* della materia in movimento; ma in modo che questa materia intervenga soltanto per questo valore sensoriale che essa ci dà e che ci appaga. Ragion per cui abbiamo cercato delle corrispondenze plastiche in seno alla realtà materiale

piuttosto che ai grafismi astratti, e scelto di cantare il movimento della realtà che è il solo in grado di avere un *senso*.

Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milano 1971

*Even if the nature and evolution of the images of Pacific 231 are guided by the score, the material reality they represent is not dependent on the music; in other words, they are not fundamentally illustrative. (...) It is about expressing in space a rhythm that unfolds and expresses itself firstly in the duration, about finding a visual equivalent for it, working in a way that the movements of form are linked with the musical rhythm like the edited shots with the bars of the score (...).*

*Undoubtedly, considering that the images are always images of a reality, what is real must be "made abstract" in order to eliminate the overly figurative qualities of the object, but in a way that the emotional charge linked to the image's tangible reality is not lost. Its movement, rhythm and tone all must be preserved (...). In fact, as Gaston Bachelard superbly pointed out, "only matter can bear the weight of impressions and multiple sensations; only the values of the senses can provide a correspondence. The values of perception provide nothing other than translations." This is why movement needs to be added to perception, the sensation of matter in motion, but in a way that matter intervenes only for the sensorial value it give us and satisfies us. This is the reason why we tried to find visual correspondences in material reality rather than abstract graphics and why we chose to sing the movement of reality, which is the only movement that can generate sense.*

Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milan 1971

## LA CIRCONCISION

Francia, 1949 Regia: Jean Rouch

■ Prod.: Jean Rouch per CNRS e Secrétariat d'État à la Coopération ■ 16mm. D.: 14'. Col. Ver-

sione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Riti di circoncisione di bambini songhay nel villaggio di Hombori (Mali). I futuri circoncisi vengono condotti nella boscaglia dove il circoncisore li prepara e li opera. Dopo l'operazione, i bambini ricevono delle cure. La sera, escono per la prima volta e cantano il primo canto dei circoncisi. Premio del Reportage, Festival di Mismisguich, 1949.

Jean Rouch *cinéma et anthropologie*, a cura di Jean-Paul Colleyn, Cahiers du Cinéma-INA, Parigi 2009

*Circumcision rituals of Songhai boys in the village of Hombori (Mali). The boys to be circumcised are led into the bush where the circumciser prepares them and operates on them. After the operation, the children receive care. In the evening, they go out for the first time and sing their first song as circumcised boys.*

Reportage Award, Mismisguich Festival, 1949.

Jean Rouch *cinéma et anthropologie*, edited by Jean-Paul Colleyn, Cahiers du Cinéma-INA, Paris 2009

## LE SANG DES BÊTES

Francia, 1949 Regia: Georges Franju

■ T. it.: *Il sangue delle bestie*; Scen.: Georges Franju; Comm.: Jean Painlevé, letto da Georges Hubert, Nicole Ladmiral; F.: Marcel Fradet; Mo.: André Joseph; Mu.: Joseph Kosma; Prod.: Paul Legros, FVF - Forces et Voix de France ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Franju si presta di buon grado a spiegare il segreto della scena iniziale del suo film. "Nella finzione, la fantasia si ottiene solitamente dando a ciò che è artificiale (le scenografie del teatro di posa, ecc.) l'apparenza del reale. Nei nostri film noi vogliamo restituire al realismo documentario la sua vera qualità di apparente artificialità. Ci siamo riusciti riprendendo direttamente la facciata degli edifici (come il Moulin de Panton) oppure scegliendo case con profili netti (al Port du Flandre) ed evitando qualsiasi accenno di

profondità... Che si trattasse della chiatta che emerge 'nella' desolazione... come un fondale teatrale, o di quegli alberi che sembrano elementi scenici, ci interessava sempre esprimere il carattere plastico della scenografia, e spesso aspettammo vari giorni le condizioni atmosferiche giuste, cioè un tempo brumoso accompagnato da un cielo denso e opprimente, oppure che tutto fosse illuminato da quel particolare colore del luogo che colpisce come una bizzarria della luce...".

Le scene violente non sono osservate con minore sensibilità (anche se il tema probabilmente cattura per primo l'attenzione consapevole dello spettatore). "La scelta del mese di novembre per girare gli interni fu dettata dal fatto che in quella stagione dell'anno gli animali vengono macellati sotto la luce artificiale, e il vapore del sangue bollente dei cavalli nel freddo glaciale ci permise, malgrado tutti i problemi tecnici, di comporre le nostre immagini...".

Questa costante sensibilità, non solo nei confronti dell'estetica ma anche della realtà, permette a una doppia immagine, analoga a quella della casa-terreno abbandonato, di riapparire nel cuore della violenza: per citare Henri Agel, "il procedimento della macellazione acquista un carattere quasi rituale, il cavallo stordito cade in ginocchio mentre gli assassini, immersi in vapori di sangue, sembrano officiare un rito...".

Raymond Durnat, *Franju*, Studio Vista, Londra 1967

*Franju cheerfully explains the secret of his film's opening. "In fiction, fantasy is usually obtained by giving the artificial (studio decor, etc) the appearance of reality. In our films we set out to restore to documentary realism its actual quality of apparently artificial decor. We managed it by shooting buildings from directly in front (like the Moulin de Panton) or else we chose houses with sharp profiles (at the Port du Flandre) and avoided any hint of depth... Whether in the business of the barge emerging "in" the wasteland... like a theatre flat, or with those trees which look like theatre props, we were constantly preoccupied with expressing the plastic character of the decor, and we often waited for several days for the weather to be simultaneously diffuse (misty) and dense*

*in the sky, or else for everything to be lit up with that particular, local colour which strikes one as a freak of the sunlight...".*

*The violent scenes are no less sensitively observed (although the subject matter is likely to pre-empt the spectator's conscious attention). "The choice of the month of November for shooting the interiors was dictated by the fact that at this season of the year the animals are slaughtered by electric light, and the blood steaming in the glacial cold of the scalding bays allowed us, despite all the technical problems, to compose our images...".*

*This unvarying sensitivity, not simply to aesthetics, but to reality, enables a double image, analogous to that of the home-wasteland, to reappear in the heart of the violence: in Henri Agel's words, "the ordering of the dismemberments takes on an almost ritual character, the stunned horse falls in a curtsy, while the killers, bathed in vapours of blood, seem to officiate...".*

Raymond Durnat, *Franju*, Studio Vista, Londra 1967

## ARITHMÉTIQUE

Francia, 1951 Regia: Pierre Kast

■ Scen.: Pierre Kast, Raymond Queneau; F.: André Thomas; Mo.: Léonide Azar; Mu.: Georges Van Parys; Testo letto da Raymond Queneau; Prod.: Christin-Falaize per Le Trident ■ 35mm. D.: 7'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il film *Arithmétique* che ho realizzato l'anno seguente [1952], da un'idea di Queneau, era concepito per essere più o meno un lungometraggio. Faceva parte di un insieme di dieci film, *L'Encyclopedie filmée*, per cui lo stesso Grémillon ha realizzato due film nello stesso periodo: *Astrologie* e *Alchimie*. *Arithmétique* è un film che mi stava a cuore, perché amavo Raymond Queneau, che incontravo spesso con Boris [Vian]. Erano tutti e due molto legati. In effetti, Queneau era uno dei pochi ad essersi resi conto che Vian era un grande scrittore (...). Il quadro era una classe scolastica, ma dalla finestra si vede una scenografia che era stata concepita nello stile di un film tedesco alla



Murnau. L'abbiamo costruita noi, poi abbiamo filmato Queneau per due giorni in questa scenografia. Lì è sorto un problema. I produttori trovavano la scena troppo lunga, sfuggiva il fatto che fosse una prova dimostrativa permeata di un gelido umorismo e hanno creduto che sarebbe stata noiosa. Non volevano più produrre il film. A forza di compromessi hanno finito per accettare ma, con il montatore Léonide Azar, abbiamo dovuto tagliare molto, cosa che rimpiango. Azar era considerato il montatore del secolo perché temperava, correggeva e riequilibrava la maggior parte dei più grandi film commerciali. Ma anche lui non aveva compreso l'umorismo di Queneau, che era troppo in anticipo sui tempi, e i cui libri, del resto, non avevano grande diffusione all'epoca. Pierre Kast, in Pierre Boiron, *Pierre Kast*, Lherminier, Parigi 1985

*The film Arithmétique, which I made the year before [1952] based on an idea of Queneau, was originally going to be, more or less, a feature length film. It was part of a series of ten films, L'Encyclopedie filmée, of which two were made by Grémillon during the same period: Astrologie and Alchimie. Arithmétique is a film that was very dear to me because I loved Raymond Queneau, whom I often saw with Boris [Vian]. There was a tight bond between them. In fact, Queneau was one of the few who realized that Vian was a great writer (...). It was in a schoolroom, but from the window you could see a set made in the style of a German film by Murnau. We built it ourselves and then filmed Queneau for two days in this set. Then a problem arose. The producers thought the scene was too long; they did not understand that it was a trial run imbued with cold humor, and they thought it would have been boring. They did not want to produce the film. They finally accepted with a number of compromises, but with Léonide Azar as editor we had to cut a lot of things, which I regret. Azar was considered the editor of the century because of how he tempered, corrected and balanced the majority of the greatest commercial films. But he too did not understand Queneau's sense of humor, which was too ahead of his time, and whose books, moreover, were not very well-known. Pierre Kast, in Pierre Boiron, Pierre Kast, Lherminier, Paris 1985*

## VIVENT LES DOCKERS

Francia, 1951 Regia: Robert Mennegoz, Serge Bénèzech, Jean Rouillet, Paul Carpita, René Vautier

■ Commento: André Stil; F., Mo.: Robert Mennegoz, Serge Bénèzech, Jean Rouillet, Paul Carpita, René Vautier; Mu.: Prokofiev; Prod.: CGT - Confédération Générale du Travail; FSM - Fédération syndicale mondiale, Union des Syndicats de la Région Parisienne ■ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il cinema francese non esprime opinioni politiche e si sa grossomodo perché. I due film di Mennegoz sono quindi un'eccezione, ma sono stati girati quasi clandestinamente e si può vederli solo clandestinamente. Mennegoz forse non fa un cinema che corrisponda alla vostra opinione (infatti è comunista), ma almeno voi non siete un qualsiasi Brune o un cardinale Gerlier (che crede a Dio e al diavolo) e chiedete prima di tutto di vedere.

(...) Udiamo che i dockers vogliono vivere, vale a dire un po' più che esistere, un po' più che sopravvivere. Mennegoz ha vissuto come uomo e come artista un'avventura umana che non era facile per i suoi compagni: le gru sono più belle al cinema che nella realtà, ed è dura non poter dare da mangiare ai propri ragazzi. Quando non si crede molto a Dio ma solamente alla felicità su questa terra, perdere la vita, significa esattamente perdere tutto e la sepoltura senza esequie da parte dei suoi compagni, di un docker ucciso in una manifestazione ci emoziona, perché ha un significato umano: è un atto di protesta. Durante le riprese, questo cinema politico nelle sue tesi diventava d'altronde un atto politico. Dato che i dockers ricreavano davanti a una macchina da presa il proprio dramma, non era il perfetto esempio del teatro nella strada sognato da Artaud. Non si trattava di un divertissement del patronato o di una rivista di fine d'anno perché questa azione drammatica costituiva anche un'azione politica reale. (...) Per restare all'aneddoto, ricordiamo lo sbarco delle bare dall'Indocina, filmato attraverso un oblò della stiva; e anche quella sequenza gustosa dove si vedono i plotoni accorgersi che l'automobile che sta passando davanti a loro è armata di una macchina da presa, ma comprenderlo

sempre con un po' di ritardo, il che dona un curioso effetto, dato che sembra che la macchina da presa passi in rassegna un castello di carte di sbirri.

François Michel, *Cinéma clandestin Robert Mennegoz*, "Positif", n. 9

*French cinema does not express a political opinion, and the reason why is pretty much known. The two films by Mennegoz are an exception, but they were shot almost in secret and can be seen only in secret. Mennegoz perhaps makes films that do not match your opinion (in fact, he is a communist), but at least you are not some Brune or Cardinal Gerlier (who believes in God and the devil) and you ask first of all to see.*

*(...) We hear the dockers, who want to live, that is, who want more than to just exist, just survive. Mennegoz has lived a human adventure, as a man and as an artist, that was not easy for his companions: cranes are more beautiful on film than in reality, and it is hard to not have anything to feed one's own boys. When you do not believe much in God but only in happiness on earth, losing your life means losing everything, and the burial without a funeral of a docker killed in a protest is moving because it has a human meaning: it is an act of protest. During the filming, this political cinema became a political act. Considering that the dockers recreated their personal drama before the camera, it was not the perfect example of the street theater conceived of by Artaud. It was not a diversion for patrons or an end-of-year review because the dramatic action was a real political action. (...) To stay true to the anecdote, let's not forget the arrival of the coffins from Indochina filmed through a porthole in the ship's hold; and that wonderful sequence in which the platoons realize that the car passing in front of them is armed with a camera, but understand it later, which creates a curious effect since the camera seems to look across a house of cards made of policemen.*

François Michel, *Cinéma clandestin Robert Mennegoz*, "Positif", n. 9

## OMAGGIO A ELIA KAZAN TRIBUTE TO ELIA KAZAN



Elia Kazan

### MAN ON A TIGHTROPE

Stati Uniti, 1953 Regia: Elia Kazan

■ T. it.: *Salto mortale*; Sog.: da *International Incident* di Neil Paterson; Scen.: Robert E. Sherwood; F.: Georg Krause; Mo.: Dorothy Spencer; Scgf.: Hans Kuhnert, Theo Zwirosky; Mu.: Franz Waxman; Su.: Carl Becker, Roger Herman Sr., Martin Müller, Karl Becker, Roger Herman; Int.: Fredric March (Karel Cernik), Terry Moore (Tereza Cernik), Gloria Grahame (Zama Cernik), Cameron Mitchell (Joe Vosdek), Adolphe Menjou (Fesker), Robert Beatty (Barovik), Alexander D'Arcy (Rudolph), Richard Boone (Krofta), Pat Henning (Konradin), Paul Hartman (Jaremir), John Dehner (il capo), Gert Froebe; Prod.:

Robert L. Jacks per 20<sup>th</sup> Century Fox; Pri. pro.: 29 giugno 1953 ■ 35mm. D.: 105'. Versione inglese / English version ■ Da: 20<sup>th</sup> Century Fox

*Salto mortale* narra la storia di un circo cecoslovacco di terza categoria e dell'interferenza politica che finisce per spingere il suo direttore, Karel Cernik (Fredrich March), a fuggire con la sua compagnia per raggiungere la zona americana della Germania. Le relazioni chiave sono quelle tra Cernik e la seconda moglie Zama (Gloria Grahame) e tra sua figlia Teresa e un giovane che vuole raggiungere la Germania Ovest per cercare suo padre. Questi rapporti, mai molto convincenti, si inde-

bolirono ulteriormente quando Zanuck tagliò venti minuti dalla parte iniziale del film. Di fatto Kazan tenta di sottolineare la personalità, l'eccentricità e il cosmopolitismo degli artisti itineranti mentre l'uso di un vero circo – il circo Brumbach – offre una ragionevole sensazione di verosimiglianza. (...) La paura di Zanuck che i critici etichettassero il film come politico o storico, fama che nel 1953 era considerata veleno al botteghino, privò il film di qualsiasi significativo contesto politico legato all'occupazione sovietica della Cecoslovacchia. Allora più che mai, diceva Zanuck, la gente andava al cinema “per evadere dalle conferenze, dalla politica e



America America

dal costante bla-bla-bla della TV e della radio". (...) Si ha una rara allusione al contesto politico quando Cernik fa riferimento all'occupazione nazista e sovietica e cita Jan Masaryk ed Edvard Beneš, simboli della perduta tradizione democratica ceca.

Brian Neve, *Elia Kazan. The Cinema of an American Outsider*, I.B. Tauris, Londra 2009

*Man on a Tightrope recounts the story of a third-rate Czech circus and of the political interference that finally prompts its manager, Karel Cernik (Fredrich March), to take the company on a dash to cross into the American zone of Germany. The key relationships are those between Cernik and his second wife Zama (Gloria Grahame), and his daughter Teresa and a young man who also wants to reach West Germany to search for his father. These relationships are never very convincing, and were further weakened when Zanuck subsequently cut twenty minutes from the early part of the picture. Kazan does try to stress the individuality, eccentricity and cosmopolitanism of the itinerant performers while the use of a real circus – the circus Brumbach – contributes a reasonable sense of surface realism. (...)*

*Zanuck's fear of heaving the film branded by critics as political or historical, assumed to be box office poison in 1953, led to it lacking any significant context relating to the politics of Soviet-occupied Czechoslovakia. More than ever, Zanuck argued, people are "going to the theatre to escape lectures, propaganda, politics and the constant talk-talk-talk which they get on TV and the radio". (...) A rare allusion to the political context comes with Cernik's reference to both Nazi and Soviet occupations and to Jan Masaryk and Edvard Beneš, symbols of the lost tradition of Czech democracy.*

Brian Neve, *Elia Kazan. The Cinema of an American Outsider*, I.B. Tauris, London 2009

## WILD RIVER

Stati Uniti, 1960 Regia: Elia Kazan

■ T. it.: *Fango sulle stelle*; Sog.: dai romanzi *Mud on the Stars* (1942) di William Bradford Huie e *Dunbar's Cove* (1957) di Borden Deal; Scen.: Paul Osborn; F.: Ellsworth Fredericks; Mo.: William Reynolds; Scgf.: Joseph Kish, Walter M. Scott, Lyle R. Wheeler, Herman A. Blumenthal; Co.: Anna Hill Johnstone; Mu.: Kenyon Hopkins;

Su.: Eugene Grossman, Richard Voriseck; Int.: Montgomery Clift (Chuck Glover), Lee Remick (Carol Garth Baldwin), Jon Van Fleet (Ella Garth), Albert Salmi (Hank Bailey), J.C. Filippen (Hamilton Garth), James Westerfield (Cal Garth), Barbara Loden (Betty Jackson), Franck Overton (Walter Clark), Malcom Atterbury (Sy Moore), Robert Earl Jones (Ben), Bruce Dern (Jack Roper), Judy Harris (Barbara-Ann), Jim Menard (Jim Junior); Prod.: Elia Kazan per 20<sup>th</sup> Century Fox; Pri. pro.: 26 giugno 1960 ■ 35mm. D.: 110'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restauro promosso da Academy Film Archive e Twentieth Century Fox con il sostegno di The Film Foundation / Restored by Academy Film Archive and Twentieth Century Fox with funding provided by The Film Foundation

Cambiamento doloroso, cambiamento che è necessario ma fa male. La mia famiglia ha perso una casa, quand'ero ragazzo. E penso che abbiamo cambiato casa anche quando è morto mio padre. *Wild River* è stato anche il primo film in cui mi sono detto: voglio essere il più possibile lirico – voglio fermare l'azione. Vede, non mi ero mai fidato di interrompere l'azione a vantaggio dei momenti lirici. Da allora sono stato molto più fiducioso.

Ho anche usato campi lunghi, come nella scena in cui i personaggi stanno in fondo alla stanza, praticamente al buio, sul pavimento. L'ho fatto spesso, sfruttando la profondità di campo con una persona o un oggetto in primo piano. Era un modo per mantenere la naturalezza della scena, anche se la tecnica è innaturale. In questo momento sto guardando il ramo alle sue spalle e lei non è a fuoco, malgrado William Wyler e Orson Welles e tutti gli altri. Sta solo cinque metri dietro di lei, ma io la vedo come una macchia sfocata. (...)

Ho pensato che un film potesse essere sia vero – realistico – che completamente poetico. E quello è diventato l'ideale della mia estetica, nella misura in cui ero consapevole della mia estetica. D'un tratto lo si guarda ed è semplice come una pagnotta, e al tempo stesso assolutamente poetico. Ha sfumature, ha allusioni, ha poesia, ma può anche essere un nulla, una pagnotta. È quello che sento quando vedo un quadro di Cézanne: ti mostra una mela, è solo una mela su un tavolo, ma è anche qualcosa di poetico. Questo mi piace.

Elia Kazan, da Michel Ciment, *Kazan on Kazan*, Secker & Warburg-British Film Institute, Londra 1973

*Painful change, change that is necessary but hurts. My family lost a house, when I was a boy. And I guess when my father died we also moved out of a house. Wild River was also the first picture where I said to myself: I'm going to be as lyric as I can – I'm going to stop the action. You see, I always distrusted stopping the action for lyric moments. I had much more confidence after that.*

*I also used long shots as in the scene with them way in the back of the room, sort of in the dark, on the floor. I did that a lot, and putting a person or an object in the foreground with deep focus. That was a way of keeping it natural, although it's an unnatural technique. I'm looking at the branch behind you, and you are not in focus, despite William Wyler and Orson Welles and everybody else. It's only fifteen feet behind you, but you are a blur. (...)*

*I thought a film can be both true – realistic – and completely poetic. And that became the ideal of my aesthetic – to the extent that I was conscious of my aesthetic. Suddenly you look at it and it's as plain as a loaf of bread, and it's completely poetic at the same time. It has overtones, it has suggestions, it has poetry all around it, but then, it can also be just nothing, a loaf of bread. This is what I feel when I see paintings by Cézanne: he shows you an apple, it's just an apple on a table, but it's somehow poetic. I like that.*

Elia Kazan, da Michel Ciment, *Kazan on Kazan*, Secker & Warburg-British Film Institute, London 1973

## AMERICA AMERICA

Stati Uniti, 1963 Regia: Elia Kazan

■ T. it.: *America America – Il ribelle dell'Anatolia*; Sog.: dal romanzo omonimo di Elia Kazan e dal suo racconto inedito *Hamal*; Scen.: Elia Kazan; F.: Haskell Wexler; Op.: Harlowe Stengel; Mo.: Dede Allen; Scgf.: Vassilis Photopoulos; Co.: Anna Hill Johnstone; Mu.: Manos Hatzidakis; Su.: Edward Beyer, Jack Fitzstephens, Richard Vorisek; Int.: Stathis Giallelis (Stavros Topouzoglou), Frank Wolff (Vartan Damiadian), Harry Davis (Isaac Topouzoglou), Elena

Karam (Vasso Topouzoglou), Estelle Hemsley (nonna Topouzoglou), Gregory Rozakis (Hanness Gardashian), Lou Antonio (Abdul), Salem Ludwig (Odysseus Topouzoglou), John Marley (Garabet), Joanna Frank (Vartuhi), Linda Marsh (Thomna Sinnikoglou); Prod.: Elia Kazan per Warner Bros; Pri. pro.: dicembre 1963 ■ 35mm. D.: 174'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros ■ Restaurato da Warner Bros con il sostegno di The Film Foundation e Hollywood Foreign Press Association / Preserved by Warner Bros with funding provided by The Film Foundation and the Hollywood Foreign Press Association

L'idea di questo film non piacque né a mio padre né a mia madre. Il ricordo inesperto ma doloroso dei turchi, sospetto, li persuadeva che fosse meglio non parlare di questo argomento. Quando preparavo il mio primo viaggio di ricerca per il film erano preoccupati. La Grecia? D'accordo, ma perché la Turchia?

Proposi ai miei genitori di accompagnarli. Pensavo che mio padre avrebbe dovuto trascorrere i suoi ultimi anni laggiù, sotto un ulivo, a guardare i porti, a sorvegliare raki. Neanche per sogno. "Cos'ha che non va New Rochelle?" chiese. "Noi restiamo qui", disse mia madre.

Ho visitato l'enorme, terribile – e bella – città di Istanbul, dove i facchini, chiamati *hamal*, lavorano ancora come bestie da soma. Sono andato dov'è nato mio padre, all'ombra del Monte Aergius incappucciato di neve. Odori, suoni, abitudini che ricordavo vagamente dall'infanzia e che mi sembravano idilliaci. (...)

Ho cercato di fare un film che sembrasse una leggenda. È per questo che Stavros e Vartan stanno su una montagna a tagliare il ghiaccio. La montagna 'pulita' era un simbolo delle loro aspirazioni. Il ghiaccio è una cosa pulita; la neve è una cosa pulita. Tutto questo contrasta con la città calda e sporca del quindicesimo o sedicesimo secolo, là in basso, dove i turchi non opprimevano solo gli armeni e i greci ma anche i loro connazionali. (...)

Quando giravo il film mi dicevo che l'America era un sogno di libertà assoluta in tutti i campi. Su questo ho voluto dire due cose importanti. Una è che l'America aveva delle responsabilità nei confronti di questo sogno: il sogno ha una responsabilità nei confronti di chi sogna. L'altra riguarda ciò che la gente ha conquistato

quando è arrivata qui, concretizzando il suo sogno, e cioè la libertà di far soldi. Il denaro diventava la loro arma; era un simbolo di forza.

Elia Kazan, *Appunti di regia*, Cineteca di Bologna, Bologna 2011

*Neither my father nor my mother liked the idea of this picture. Unvoiced, uneasy recollections of the Turks, I suspect, made them feel the whole subject was better left alone. When I planned my first trip to do research, they were apprehensive. Greece? All right, but why Turkey?*

*I offered to take my parents with me for a visit. I had the feeling that my father should be spending his last years back there, under an olive tree, watching the harbors, drinking raki. He had no such notion. "What's the matter with New Rochelle?" he demanded. "We stay here", said my mother.*

*I visited the massive, terrible – and beautiful – city of Istanbul, where porters, called *hamals*, still work as beasts of burden. I went to where my father was born, in the shadow of the snowcapped Mount Aergius. Smells, sounds, a way of life half-remembered from my infancy, seemed to me idyllic. (...)*

*I tried to make the film like a legend. That's why Stavros and Vartan are on a mountain cutting ice. The 'clean' mountain was a symbol of their aspirations. Ice is a clean thing; snowfall is a clean thing. All of this contrasts with the hot, dirty, fifteenth – or sixteenth-century town below where the Turks not only oppressing the Armenians and Greeks, they were oppressing their fellow countrymen. (...)*

*I used to say to myself when I was making the film that America was a dream of total freedom in all areas. I made two points about that. One was that America had a responsibility to the dream: the dream has a responsibility to the dreamer. And furthermore, what these people availed themselves of when they got here, what they turned the dream into, was the freedom to make money. Money became their weapon; it was the symbol of strength.*

Elia Kazan, *Kazan on Directing*, Alfred A. Knopf, New York 2009

## TAXI DRIVER

Stati Uniti, 1976 Regia: Martin Scorsese

■ T. it.: *Taxi Driver*; Sog., Scen.: Paul Schrader; F.: Michael Chapman; Mo.: Marcia Lucas, Tom Rolf, Melvin Shapiro; Scgf.: Charles 'Chuck' Rosen; Op.: Fred Schuler; Ass. op.: Alec Hirschfeld, Bill Johnson, Ron Zarilla, Sandy Brooke; Mu.: Bernard Herrmann; Int.: Robert De Niro (Travis Bickle), Jodie Foster (Iris), Albert Brooks (Tom), Leonard Harris (Charles Palantine), Peter Boyle (Mago), Cybill Shepherd (Betsy), Harvey Keitel ('Sport' Matthew), Leonard Harris (Charles Palantine), Steven Prince (Andy, il trafficante d'armi); Prod.: Michael Phillips, Julia Phillips per Columbia Pictures; Pri. pro.: maggio 1976 ■ 35mm. D.: 114'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restauro a partire dai negativi camera originali restaurati digitalmente in 4K / Restored in 4k from the original camera negatives

L'apparizione del "yellow cab", che gira al rallenty nelle nubi di vapore vomitate dagli scolari, ha la solennità di un cerimoniale. Il banale taxi di Robert De Niro sorge sulla scena di Manhattan come una cavalcata dell'apocalisse. Con la fascinazione mista al terrore di chi rivive un incubo familiare, Scorsese celebra qui la Città ritrovata. E come già ai tempi di *Mean Streets*, non teme di ricorrere all'iperbole, per invocarne i malefici. È eccessiva questa iconografia infernale? Senza dubbio, ma si sa che non bisogna attendersi dal veggente un approccio serenamente realista. Ha troppa fretta per fermarsi alla superficie dell'universo che mette in scena, deve innanzitutto esprimerne la dimensione favolosa. Non stupisce che Bernard Herrmann abbia offerto il suo contributo all'impresa: c'è nella cupa enfasi della sua strumentazione la stessa dismisura, lo stesso presentimento di una catastrofe imminente, la stessa certezza, infine, che un soffio mortale avvolga la scenografia urbana dove ci intima di penetrare. (...) L'inferno palpabile della Città e l'inferno delle anime calcinate. Travis li conosce bene entrambi e *Taxi Driver* ce lo mostra provare a sua volta una vocazione al martirio

(...). La sua camera ne è l'ultimo girone: al colmo della deriva, De Niro vi appare accartocciato come in fondo ad un pozzo, schiacciato da una *plongée* verticale che sembra figurare il punto di vista di Dio. La metafora s'impone, irresistibilmente, a misura che la regia scopre il paesaggio mentale dell'eroe. L'inferno, Travis lo costeggia ogni giorno, sui marciapiedi dove formicola la fauna indistinta delle prostitute, dei prosseneti e dei drogati, nel suo taxi dove i passeggeri spargono lo sperma e il sangue di accoppiamenti infami, e fino nelle sfere della buona società. (...) Sarebbe vano cercare in *Taxi Driver* uno studio sociologico sul fenomeno dei vigilanti o anche l'analisi fenomenologica di un "caso". Il punto di vista adottato è quello di un solipsista che ha perduto il contatto con la realtà. (...) Ne siamo avvertiti fin dai titoli di testa, dove gli occhi di De Niro, inquadrati nel rettangolo di un retrovisore, si sovrimprimono alle luci cangianti della metropoli. È a questo sguardo come dissociato dal suo corpo che rinvia l'iconografia puritana del film. Ossessionato dalla sporcizia originaria, dello spettacolo della città coglie solo l'immondizia.

Michael Henry, *Qui veut faire l'ange...*, "Positif", n. 183-184, luglio-agosto 1976

*The appearance of the "yellow cab", driving around in slow motion through the steam spewing from manholes, has all the solemnity of a ceremony. Robert De Niro's ordinary taxi emerges in the setting of Manhattan like an apocalyptic cavalcade. With the fascination and terror of someone who relives a familiar nightmare, Scorsese celebrates the rediscovered city in this film. Like with Mean Streets, he is not afraid of using hyperbole to conjure up evil. Is this hellish iconography over the top? No doubt about it, but we know not to expect a calm realistic approach from the clairvoyant. He is in too much of a hurry to stop at the surface of the world he is filming, and he first has to demonstrate its spectacular side. It is not surprising that Bernard Herrmann made his own contribution to the undertaking:*

*the dark emphasis of his orchestration mimics the same disproportion, the same sense of impending disaster, the same certainty that a fatal air wraps the urban setting he makes us enter. (...) The tangible hell of the city and the hell of roasted souls. Travis knows both of them very well, and Taxi Driver shows him in an attempt at martyrdom (...). His room is in the last circle: at the drift's edge, De Niro looks crumpled like in the bottom of a well, flattened by a vertical high angle shot that seems to be the point of view of God. The metaphor reigns as far as the director uncovers the hero's mental landscape. Hell, Travis coasts along it every day, on the sidewalks where the indistinct fauna of prostitutes, pimps and drug addicts swarm about, in his taxi where his passengers spray sperm and blood in sordid mating, and even in the loftiest circles of high society. (...) It would be futile to look at Taxi Driver as if it were a sociological study of the phenomenon of the vigilantes or even the phenomenological analysis of a "case". The film's point of view is that of solipsist who has lost touch with reality. (...) We are warned right from the opening credits in which De Niro's eyes, framed in the rectangle of a rear-view mirror, are superimposed with the iridescent lights of the city. The film's puritanical iconography is summed up in this vision of him as if severed from his body. Obsessed with the filth of the spectacle of the city that gathers waste.*

Michael Henry, *Qui veut faire l'ange...*, "Positif", n. 183-184, July-August 1976

## A LETTER TO ELIA

Stati Uniti, 2010

Regia: Kent Jones, Martin Scorsese

■ Sog.: Kent Jones, Martin Scorsese; F.: Mark Raker; Mo.: Rachel Reichman; Ass. op.: Douglas C. Hart; Su.: Bill Wander; Int.: Martin Scorsese, Elia Kazan; Prod.: Martin Scorsese, Emma Tillinger Koskoff come Emma Tillinger; ■ DCP. D.: 60'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sykelia Productions



Kent Jones: Abbiamo cominciato questo film mezzo decennio fa.

Martin Scorsese: Abbiamo cominciato a parlarne circa un anno dopo la morte di Kazan. Volevo fare qualcosa che rendesse onore a lui e a quello che ha rappresentato per la mia vita e per il modo in cui ho affrontato il mio mestiere, ma che fosse anche sincero, che riflettesse la sua sincerità a proposito di se stesso, e ti ho chiesto ti lavorarci con me.

KJ: Volevi riuscire a esprimere quello che non eri riuscito a dirgli quando era vivo...

MS: E questo alla fine è diventato in parte il tema del film. (...)

MS: Si trattava di comunicare qualcosa sul mio rapporto con i film, e questo significava tornare al modo in cui li avevo recepiti da adolescente, vedendoli per la prima volta.

KJ: E la distinzione tra il tuo rapporto con i film e il tuo rapporto con l'uomo, e il modo in cui vedevi quei film da ragazzo e il modo in cui li vedi ora. (...)

MS: Non ci si appassiona ai film grazie agli angoli di ripresa o alle scelte di montaggio. I film *coinvolgono*. Si viene trascinati nel loro mondo, nelle vite interiori dei personaggi e nei loro conflitti. Poi si invecchia e si diventa più sofisticati, e allora si comincia a capire come i film vengano messi insieme da tanti elementi, come tutto si incastrasse alla perfezione. Così si diventa sempre più consapevoli del fatto che ciascun film è una serie di scelte. Ma poi, quando si comincia a fare film, si torna a riflettere sul *perché* di quelle scelte. Se si fanno film narrativi si parla di emozioni, di conflitti, si cerca di costruire un mondo nel quale i personaggi prendono vita e gli spettatori entrano in contatto con loro.

KJ: Ricordo che una volta mi hai detto di essere sempre più attratto dalla semplicità, nella tua opera e nei film degli altri.

MS: Certo, ma in fondo si punta sempre a quello. Il verbo "dirigere" è strano e anche per certi versi sbagliato, ma in un senso è preciso: tu *dirigi* lo sguardo degli spettatori, la loro attenzione, da un momento al successivo, con tutti i mezzi. E sì, quando guardi qualcosa come la scena nel taxi tra Brando e Rod Steiger in *Fronte del porto* trovi quel genere di semplicità assoluta a cui aspiri. [...] Nella sua autobiografia, Kazan dice che non ha realmente "diretto" quella scena, si è limitato a lasciarla

accadere. Ha fatto alcune scelte con Boris Kaufman, ha lasciato che Brando e Steiger, che conoscevano già intimamente i loro personaggi, interagissero, e la scena ha preso vita. A volte la regia è questo: lasciare che le cose accadano, senza interferire.

Kent Jones

*Kent Jones: We started this movie half a decade ago.*

*Martin Scorsese: We started talking about it a year or so after Kazan passed away. I wanted to make something that honored him and his place in my life and my approach to the work, but that was also honest, that reflected his honesty about himself, and I asked you to work on it with me.*

*KJ: You wanted to be able to express what you couldn't express to him when he was alive...*

*MS: Which eventually became part of the subject of the movie. (...)*

*MS: The thing was to convey something about the relationship, and by that I mean my relationship to the films, and that meant going back to the way that I received them when I saw them as an adolescent.*

*KJ: And the distinction between your relationship with the films and your relationship with the man, and the way you saw the films when you were young and the way you see them now. (...)*

*MS: You don't get interested in films because of camera angles or editing choices. You get involved in them. You're drawn into the world of the film and the emotional lives of the characters and the conflicts between them. You get older and more sophisticated, and you begin to understand the differences between the pictures that work and the ones that don't, you start to understand the way films are assembled from so many elements, what direction and editing and lighting and sound design are, how they all fit together, and you develop a growing awareness that every movie is a series of choices. But then, when you make films, you come back to the understanding of what those choices are for. If you're making narrative films, you're dealing with emotions, conflicts, trying to build a world in which the characters come to life and the audience connects with them.*

*KJ: I remember you once telling me that you've been drawn, more and more, to simplicity, in your own work and in the movies of others.*

*MS: Sure, but that's what you're always striving for when it comes right down to it. The term "director" is kind of odd and even wrong in a way, but in one sense it's on target: you're directing the audience's eye, their attention, from one moment to the next, through all kinds of means. And yes, when you look at something like the taxicab scene in *On the Waterfront* between Brando and Rod Steiger, you have the kind of absolute simplicity you're aspiring to. [...] Kazan, in his autobiography, says that he didn't really "direct" the scene, he just allowed it to happen. He made some choices with Boris Kaufman, he let Brando and Steiger, who already knew their characters so intimately, interact, and it came alive. Sometimes, that's what direction is - letting things happen, not interfering.*

Kent Jones



La World Cinema Foundation è una naturale estensione del mio amore per il cinema. Vent'anni fa, insieme ai miei colleghi registi abbiamo costituito la Film Foundation per contribuire alla salvaguardia del cinema americano. Molto è stato fatto e molto resta ancora da fare, ma la Film Foundation ha gettato le basi su cui è possibile continuare a costruire e credo che oggi esista finalmente una coscienza del restauro cinematografico. La World Cinema Foundation è stata creata per aiutare i Paesi in via di sviluppo a salvaguardare il loro patrimonio cinematografico. Vogliamo contribuire a rafforzare e a sostenere il lavoro degli archivi di tutto il mondo e fornire una risorsa ai Paesi che non dispongono delle competenze o delle strutture tecniche per operare in modo indipendente. È per me un onore essere affiancato nel Consiglio direttivo da Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Kar Wai Wong, Zhuangzhuang Tian e da altri registi che condividono con noi questo obiettivo.

Martin Scorsese, Presidente

*The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. Twenty years ago, together with my fellow film-makers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema. Much has been accomplished and much work remains to be done, but The Film Foundation has created a base upon which we can build. There is now, I believe, a film preservation consciousness. The World Cinema Foundation is being created to help developing Countries preserve their cinematic treasures. We want to help strengthen and support the work of international archives, and provide a resource for those countries lacking the archival and technical facilities to do the work themselves. I am honoured to be joined on the Advisory Board of by Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Tian Zhuangzhuang and other filmmakers who share the common goal.*

Martin Scorsese, Chairman

OFFICIAL SPONSOR: DOHA FILM INSTITUTE

## HUDUTLARIN KANUNU

Turchia, 1966 Regia: Ömer Lüfti Akad

■ T. ing.: *Law of the Border*; Scen., Dial.: Ömer Lüfti Akad, Yilmaz Güney; F.: Ali Uğur; Mo.: Ali Ün; Mu.: Nida Tüfekçi; Int.: Yilmaz Güney (Hidir), Pervin Par (Ayse, l'insegnante), Hikmet Olgun (Yusuf), Erol Taş (Ali Cello), Tuncel Kurtiz (Bekir), Osman Alyanak (Dervis Aga), Aydemir Akbas (Abuzer), Atilla Ergün (Zeki, primo luogotenente); Prod.: Dadaş ■ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione turca con sottotitoli francesi / Turkish version with French subtitles ■ Da: Dadaş Film ■ Restaurato dalla World Cinema Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored by World Cinema Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory

Il restauro è stato possibile grazie a una copia positiva fornita da Nil Gurbinar, figlia del produttore del film, e di proprietà del Ministero della cultura turco. Dato che questa copia è l'unica a essere sopravvissuta al colpo di Stato del 1980 – tutte le altre furono sequestrate e distrutte – si è reso necessario un considerevole intervento di restauro fisico e digitale. La co-

pia superstite era molto sporca, graffiata, piena di giunte a metà fotogramma e purtroppo priva di vari fotogrammi. Il film fu girato in bianco e nero ma venne stampato anche su pellicola a colori, il che comportò un significativo degrado. Mancava poi il primo rullo, ed è stato invece usato un Betacam. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata e produrrà un nuovo duplicato negativo 35mm. La World Cinema Foundation desidera ringraziare in particolare Fatih Akin per aver raccomandato questo titolo e Ali Akdeniz e Nurhan Sekerci per aver agevolato il processo di restauro.

*The restoration was made possible through the use a positive print provided by Nil Gurbinar, daughter of the film's producer, and held by the Turkish Ministry of Culture. As this print is the only known copy to survive the Turkish Coup d'Etat in 1980 – all other film sources were seized and destroyed – the restoration required a considerable amount of both physical and digital repair. The surviving print was extremely dirty, scratched,*

*filled with mid-frame splices and sadly missing several frames. Although the film was shot in black and white, it was also printed on color stock resulting in significant decay. Finally, the first reel was missing and a Betacam was used instead. The restoration work was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory and will produce a new 35mm dupe negative. The World Cinema Foundation would like to specially thank Fatih Akin for recommending this title, and Ali Akdeniz and Nurhan Sekerci for facilitating the restoration process.*

Il cinema, turco degli anni Sessanta era ambientato in un mondo di sogno. I film dell'epoca si rifiutavano di guardare alla società turca. *Hudutlarin Kanunu*, che segnò l'incontro tra Yilmaz Güney e il regista Ömer Lüfti Akad, è uno dei film che cambiarono questa situazione. La visione schietta e creativa di Akad influenzò lo stile di Güney: sono ben visibili le differenze nella recitazione di Güney prima e dopo *Hudutlarin Kanunu*. Quella di Akad fu un'influenza positiva...

L'interpretazione naturale di Güney segnò un cambiamento nella cinematografia turca. In Turchia era l'inizio di quello che sarebbe stato poi chiamato "Nuovo Cinema". Con la sua potenza filmica e la sua raffigurazione diretta e realistica dei problemi sociali, *Hudutlarin Kanunu* è una delle prime pietre miliari del cinema turco. Considerando lo stile della narrazione e della fotografia, si potrebbe quasi dire che il film di Akad è un western.

*Hudutlarin Kanunu* descrive problemi fondamentali della società del Sud-Est della Turchia. La mancanza di istruzione, l'assenza di agricoltura e la disoccupazione facevano sì che la gente visse secondo la "legge del confine" (*Hudutlarin Kanunu*), cioè praticando il contrabbando. *Hudutlarin Kanunu* sottolinea l'importanza dell'istruzione, fattore cruciale del progresso socio-economico nei Paesi del terzo mondo. Ci aiuta inoltre a comprendere le ragioni della guerra silenziosa che si trascina lungo il confine sudorientale della Turchia. Quarantacinque anni fa Lütfi Ömer Akad ammoniva la società turca sui probabili rischi che avrebbe corso se non si fossero attuate al più presto misure preventive. Ci ha messi in guardia con un grande e duraturo film, *Hudutlarin Kanunu*.

Fatih Akin

*Turkish cinema in Sixties took place in a dream world. The movies of that era refused to look directly at Turkish society. Hudutlarin Kanunu, on which Yilmaz Güney met director Ömer Lütfi Akad, is one of the movies that changed this state of affairs. Akad's genuine creative vision influenced Güney's style as an actor: one can easily see the difference in Güney's acting before and after Hudutlarin Kanunu. Akad's influence was a positive one...*

*Güney's natural performance marked a change in Turkish Cinema. This was the beginning of what would later be called "New Cinema" in Turkey. With its powerful cinematography and its direct and realistic depiction of social problems, Hudutlarin Kanunu is one of the early milestones of Turkish cinema. Given the manner of storytelling and the style of photography, one might almost say that Akad's film is a Western.*

*Hudutlarin Kanunu depicts vital problems*



Hudutlarin Kanunu

*in the society of South East Turkey. Lack of education, no agriculture, and unemployment compelled people to live by the "law of the border" (Hudutlarin Kanunu) – in other words, smuggling. Hudutlarin Kanunu underlines the importance of education, which is the crucial element of socio-economical progress in third world Countries. It also helps us to understand the reasons behind the ongoing, veiled war along Turkey's South-East border. Forty five years ago, Ömer Lütfi Akad was alerting Turkish society of the likely consequences if preventive measures are not taken in time. He alerted us with a great and lasting film, Hudutlarin Kanunu. Fatih Akin*

*Hudutlarin Kanunu di Ömer Lütfi Akad giunge come una rivelazione a chi vi assiste per la prima volta: è un'opera di grande forza visiva e drammatica, di ferocia e purezza assolute. L'anno in cui fu realizzato, il suo protagonista e cosceneggiatore Yilmaz Güney debuttò a sua volta nella regia. E gli spettatori non saranno sorpresi di sapere che questa straordinaria collaborazione introdusse un fondamentale cambiamento nel cinema turco, inaugu-*

*rando quella che divenne nota come "la generazione dei registi". Ancora una volta Fatih Akin, membro del consiglio direttivo della World Cinema Foundation, ci ha portato un film grande e ispiratore. Kent Jones, Direttore esecutivo WFC*

*Ömer Lütfi Akad Hudutlarin Kanunu comes as a revelation to first-time viewers – a work of great visual and dramatic force, of terrific purity and ferocity. It was made during the year that its star and co-screenwriter, Yilmaz Güney, made his own directing debut. And it's not surprising for first time viewers to learn that this stunning collaboration marked a shift in Turkish cinema, and ushered in what became known as "the director generation." Once again, the World Cinema Foundation's advisory board member Fatih Akin has brought us a great and inspirational film. Kent Jones, WFC Executive Director*



# OMAGGIO A MAURICE TOURNEUR

*Tribute to Maurice Tournear*

“Maurice Tourneur (...) è senz'ombra di dubbio il regista francese che ha lavorato negli Stati Uniti nel modo più proficuo. Ha adottato dei procedimenti tecnici americani con brillante disinvoltura e talvolta con virtuosismo, il che costituisce già un motivo di elogio. Ma è rimasto francese. Ha conservato la sua natura e il tono della sua razza. Il cocktail di questa personalità e degli elementi nuovi che ha adottato, è seducente. Sarà l'unico rimprovero che farò a Maurice Tourneur: è sempre seducente. Non mi ricordo di avere visto nei suoi film qualche cosa di brutto”. “Un artigiano sincero e attento che plasma una sorta di atmosfera che conferisce all'opera una forma, uno stile, un carattere superiori”.

Sono due considerazioni di Louis Delluc sul cinema di Maurice Tourneur, uno dei non rari casi di autori celebrati per un certo tempo e poi brutalmente precipitati nell'oblio.

All'anagrafe Maurice Thomas, Tourneur (Parigi, 1876-1961), debuttò come attore teatrale nelle compagnie di Réjane e poi di André Antoine, dopo aver collaborato come pittore decoratore di Rodin e di Puvis de Chavannes. Iniziò a lavorare nel cinema con Victorin Jasset e Emile Chautard occupandosi di sceneggiature. Nel 1912 diventò regista alle dipendenze degli studi Éclair, succedendo a Chautard nella realizzazione di film popolari a basso budget, oggi perduti. All'epoca furono particolarmente apprezzati per il senso della composizione teatrale e plastica *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume* (1913) da Poe, *La Dame de Montsoreau* (1913), *Rouletabille* (1914), in due episodi, da Gaston Leroux. Dimostrò un'estrosa versatilità, cimentandosi con un vasto ventaglio di generi: dal mélo alle commedie, dal Grand-guignol (ispirandosi a André de Lorde), all'avventura (via Dumas) al poliziesco (via Gaboriau e Leroux).

Nel 1914 partì per gli Stati Uniti a dirigere la succursale statunitense dell'Éclair e si affermò come uno dei registi più importanti della Paramount, per cui realizzò più di cinquanta film. Mitry sottolineava che per la loro appartenenza ad una corrente “simbolista” o “fiabesca”, i suoi film si differenziavano nettamente rispetto allo stile hollywoodiano (fra questi, ricordiamo *Trilby*, 1915, da George Du Maurier, *La figlia della Scozia*, 1917, *Una povera bimba troppo ricca*, 1917, *The Blue Bird*, 1917, da Maeterlinck, *Woman*, 1918, in due parti, *L'ultimo dei Mohicani*, co-regia di Clarence Brown, 1920, e *L'isola del tesoro*, 1920, da Stevenson, con Lon Chaney). Per dare un'idea del suo prestigio, basti pensare che nel 1918 il periodico statunitense “Photoplay” lo classifica quarto più grande regista del mondo dopo Griffith, Ince e De Mille.

*“Maurice Tourneur (...) is undoubtedly the French director who benefited the most from working in the United States. He adopted American techniques with brilliant ease, at times ingeniously, which alone is reason to praise him. But he stuck to his French background. He preserved his race's nature and tone. The combination of his personality and the new elements he implemented was seductive. That is my only criticism of Maurice Tourneur: he is always seductive. I don't recall ever seeing something ugly in his films.” “An honest and careful craftsman who fashions for himself that kind of atmosphere that gives form, style and superior quality to a work.”*

*These are the thoughts of Louis Delluc on Maurice Tourneur's films, one of not a few cases of filmmakers celebrated for a time who then brutally plummet into oblivion.*

*For the record Maurice Thomas, Tourneur (Paris, 1876-1961), debuted as a theater actor with Réjane's company and later with André Antoine, after having worked as a decorative painter for Rodin and Puvis de Chavannes. He began his career in film with Victorin Jasset and Emile Chautard working on scripts. In 1912 he became a director for the Éclair studio as the successor of Chautard, making low-budget, popular films, now nowhere to be found. At the time he was commended for the theatrical and fluid composition of certain films: *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume* (1913) based on Poe, *La Dame de Montsoreau* (1913), *Rouletabille* (1914), in two episodes, based on Gaston Leroux. He was whimsically versatile, experimenting with a wide range of genres: from melodrama to comedy, from the Grand-guignol (inspired by André de Lorde), to adventure (via Dumas) and detective films (via Gaboriau and Leroux).*

*In 1914 he left for the United States to direct a subsidiary of Éclair. He went on to become one of the most important directors for Paramount, making over fifty films for the production company. Mitry noted that his films were strikingly different from Hollywood style film for their “symbolist” or “fairy-tale like” quality (including *Trilby*, 1915, based on George Du Maurier, *The Pride of the Clan*, 1917, *The Poor Little Rich Girl*, 1917, *The Blue Bird*, 1917, based on Maeterlinck, *Woman*, 1918, in two parts, *The Last of the Mohicans* (1920), co-directed by Clarence Brown, and *Treasure Island*, 1920, based on Stevenson, with Lon Chaney). To illustrate his prestige, suffice it to say that in 1918 the American magazine “Photoplay” ranked him as the fourth greatest director in the world after Griffith, Ince and De Mille.*

Il suo periodo statunitense terminò nel 1926 quando litigò con Irving Thalberg e abbandonò *The Mysterious Island*, che fu concluso da Lucien Hubbard. Ma il ritorno in Europa non fu semplice: attaccato per la sua assenza durante la prima guerra mondiale, subì una violenta campagna stampa che lo obbligò ad interrompere momentaneamente le riprese di *L'Équipage* da Kessel (1928). Prima di ritornare in Francia, si recò in Germania dove realizzò *La nave degli uomini perduti* (1929), con Marlene Dietrich. Negli anni Trenta continuò a dare prova di eclettismo ma senza più raggiungere il successo di critica degli anni del Muto. Realizzò film polizieschi – *Il processo di Gaby Delange* (1930), *In nome della legge* (1932), *Justin de Marseille* (1935), *Cécile est morte* (1944), da Simenon; commedie come *Donna di lusso* (1934), *Sorridete con me* (1936); melodrammi quali *Le due orfanelle* (1933) e *Le Val d'enfer* (1943); film storici come *Koenigsmark* (1935), fantastici come *La mano del diavolo* (1943), da Gérard de Nerval, e uno dei rari esempi di pregevole teatro filmato, *L'avventuriero di Venezia* (*Volpone*, 1941), con Louis Jouvet e Harry Baur. Nel 1949 un grave incidente lo indusse a ritirarsi dal cinema e a dedicarsi alla traduzione in serie di romanzi polizieschi, mentre suo figlio Jacques diventava un fortunato regista di film noir, fantastici e orrorifici negli Stati Uniti.

Roberto Chiesi

*His American period ended in 1926 when he argued with Irving Thalberg and left the set of The Mysterious Island, completed by Lucien Hubbard. His return to Europe, however, was not easy: attacked for his absence during the First World War, he was the victim of a violent press campaign that forced him to momentarily stop filming Kessel's L'Équipage (1928). Before returning to France, he went to Germany where he made The Ship of Lost Men (1929) with Marlene Dietrich. In the 1930s he continued to produce eclectic works but never reaching the critical success he had received during the silent era. He made detective films – Accused, Stand Up! (1930), In the Name of the Law (1932), Justin de Marseille (1935), Cécile est morte (1944), based on Simenon; comedies like Le Voleur (1934), With a Smile (1936); melodramas like The Two Orphans (1933) and Valley of Hell (1943); historical dramas like Koenigsmark (1935), and fantasy pieces like Carnival of Sinners (1943), based on a novel by Gérard de Nerval, and one rare example of fine theater on film, Volpone (1941), with Louis Jouvet and Harry Baur. In 1949 a serious accident forced him to retire from film, but he continued to dedicate his time to the translation of detective novels while his son Jacques started to become a recognized director of film noir, science fiction and horror movies in the United States.*

Roberto Chiesi

## ACCUSÉE, LEVEZ-VOUS!

Francia, 1930 Regia: Maurice Tourneur

■ T. it.: *Il processo di Gaby Delange*; Sog.: da un racconto di Jean-José Frappa; Scen.: Jean-José Frappa, Mary Murillo; F.: Victor Arménise; Mo.: Maurice Tourneur; Scgf.: Jacques Colombier; Mu.: José Maria de Lucchesi; Su.: Sundaë; Int.: Gaby Morlay (Gaby Delange), André Roanne (André Darbois), Suzanne Delvé (Yvonne Delys), Jean Dax (Larivière, il direttore del music-hall), Camille Bert (l'avvocato), Alexandre Mihalesco (Bonneau, il portiere), Georges Paulais (il procuratore), Octave Berthier (il cassiere), Gaston Mauger (il direttore di teatro), André Nicolle (il dottor Louis), Paul Franceschi (Flamberger, il vecchio attore), Jean Robert (la guardia municipale), Charles Vanel (Henri Lapalle), Sola Fayarvay, Nicole Rozan, Blanche Estival; Prod.: Pathé-Natan; Pri. pro.: 12 settembre 1930 (Parigi) ■ DCP. D.: 110'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restauro digitale 2 K presso L'Immagine Ritrovata, dal negativo originale nitrato e da un controtipo 9.5mm prestato da Archives Françaises du Film. Malgrado la grande cura del restauro, i difetti, causati dal tempo, fanno parte integrale del film

Tratto da un racconto di Jean-José Frap-

pa, *Il processo di Gaby Delange* fu il secondo film realizzato da Tourneur in Francia dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti e la parentesi tedesca di *Das Schiff der verlorenen* (*La nave degli uomini perduti*, 1929). Gaby, compagna sulla scena e nella vita di un lanciatore di coltelli, è accusata del delitto di Yvonne Delys, vedette-padrone dello spettacolo di musical-hall parigino dove lavorano. Ogni indizio sembra accusarla e il processo volge al peggio quando l'avvocato difensore (Camille Bert), con un colpo di teatro, smaschera l'assassino. Non è tanto la trama (che ricorda quella del coevo *The Trial of Mary Dugan* di Bayard Veiller, con Norma Shearer) ad essere interessante, quanto il sapiente mélange di registri e generi che Tourneur domina abilmente: la commedia coniugale, il dramma processuale, lo spettacolo nello spettacolo, il poliziesco e (registro forse più datato) l'umoristico, affidato alle divagazioni prolisse di un vecchio attore decaduto. Infatti il film offre anche un quadro privo di concessioni sulle crudeltà del mondo dello spettacolo, dove Yvette Delys (Suzanne Delvé), vedette non più giovanissima, sfrutta il suo potere contrattuale sul lanciatore di coltelli che l'attrae sessualmente. Come

sempre Tourneur sa trarre suggestioni non banali dagli ambienti, a cominciare proprio dai corridoi del teatro, dove si aggira il falso colpevole Charles Vanel. Da ricordare in particolare la sequenza in cui viene scoperto il cadavere di Yvette, con l'immagine inquietante delle gambe della donna, distese a terra nella semioscurità e l'arringa finale dell'avvocato difensore, un monologo senza stacchi, con lo sguardo in macchina rivolto allo spettatore, che interpreta l'azione del delitto inducendo l'assassino a ripetere, come in trance, il gesto omicida.  
Roberto Chiesi

*Based on a story by Jean-José Frappa, Accused, Stand Up! was the second film that Tourneur made in France after his return from United States and his German side trip for the making of Das Schiff der verlorenen Menschen (The Ship of Lost Men, 1929). Gaby, stage and real life companion to a knife thrower, is accused of killing Yvette Delys, the star-owner of the Paris music hall show where they work. Every clue leads to her, and the trial seems to take a turn for the worse when the defense attorney, in a theatrical gesture, unveils the assassin. The*



Gaby Morlay in *Accusée, levez-vous!*

plot (reminiscent of Veiller's *The Trial* of Mary Dugan with Norma Shearer) is not as interesting as the masterly mix of registers and genres that Tourneur skillfully employs: marital comedy, courtroom drama, show within a show, the detective film and the humorous angle (perhaps the most dated register) captured in the long-winded digressions of an old actor in decline. The film offers an unfiltered picture of the cruelty of the show business world where Yvette Delys (Suzanne Delvé), an aging star, abuses her contractual power over the knife thrower to whom she is sexually attracted. As usual Tourneur knows how to choose the most compelling details of settings, starting with the halls of the theater, where the false killer, Charles Vanel, wanders around. The film boasts two unforgettable scenes: the discovery of Yvette's body, with the unsettling image

of the woman's legs on the ground peeking out from the semi-darkness, and the closing argument of the defense attorney, an uninterrupted monologue in which the lawyer looks straight into the camera and at the viewer and acts out the crime inducing the assassin as if in a trance to repeat the murderous gesture.  
Roberto Chiesi

## OBSESSION

Francia, 1931 Regia: Maurice Tourneur

■ T. alt.: *L'Homme mystérieux*; Sog.: dalla pièce *L'Homme invisible* (1910) di André De Lorde e Charles Binet; Scen.: Jacques de Féraudy; F.: Raymond Agnel, René Colas; Scgf.: Jacques Colombier; Mu.: Maurice Jaubert; Su.: Robert Teisseire; Int.: Charles Vanel (Pierre), Jean Yon-

nel (Raymond), Louise Lagrange (Louise), Paul Amiot (il dottore), Henry Bonvallet (il procuratore), Georges Paulais (il direttore), Louise Marquet (la madre), Jean Bara (il piccolo Jean); Prod.: Pathé-Natan ■ DCP. D.: 40'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restaurato presso Eclair Laboratoires e Digimage a partire dalla scansione a 2k del negativo immagine nitrato originale.

Tratto dalla pièce *L'Homme invisible* di André De Lorde e Charles Binet, adattata da Jacques de Féraudy, *Obsession* è un mediometraggio che appartiene all'ultima fase dell'attività cinematografica di Tourneur, quando era ritornato in Francia dopo il trionfo ottenuto negli Stati Uniti. Racconta una storia di follia che cova fra le pareti domestiche: Raymond sospetta ingiustamente la moglie Louise di tradimento e dopo aver tentato di strangolar-

la, viene chiuso in manicomio. Il fratello Pierre (il grande Charles Vanel), però, ha bisogno della sua firma per i propri affari e riesce a farlo dimettere. Ritornato a casa, Raymond sembra aver ritrovato la normalità e invece durante la notte, è nuovamente posseduto dai fantasmi paranoici che lo indurrebbero a compiere l'irreparabile, se non fosse per l'intervento involontario del figlioletto. Dal teatro Tourneur mutua la forma dell'*huis-clos* e il racconto è chiuso in due spazi claustrofobici: l'ufficio del direttore del manicomio e le stanze della casa di Raymond e Louise. Il clima inquietante che pervade la casa traspare inizialmente dall'ansia e dalla paura che dominano la moglie, accresciute dall'incoscienza della madre, che ignora la gravità della situazione. È significativa la sequenza in cui Louise, turbata dalla notizia dell'imminente ritorno del coniuge, si affaccia angosciata nella buia stanza del soggiorno, chiamando la governante che tarda ad arrivare: lo spazio domestico ha perduto la sua aura protettiva ed è già caduto sotto la minaccia del marito, anche se è assente. Jean Yonnel (Raymond) era un attore rumeno che aveva recitato con Sarah Bernhardt e che sarà ancora diretto da Tourneur (*Koenigsmark*).  
Roberto Chiesi

*Based on the play L'homme invisible by André De Lorde and Charles Binet and adapted by Jacques de Feraudy, Obsession is a short feature film that is part of Tourneur's final phase of activity back in France after his success in the United States. It is a story about madness that broods in the home: Raymond unjustifiably suspects that his wife Louise has cheated on him, and after trying to strangle her he is locked up in an insane asylum. His brother Pierre (the great Charles Vanel), however, needs his signature for his own business and gets him released. Once back at home, Raymond seems back to normal, but in the night he is haunted by paranoid fantasies that compel him to do the unthinkable until his son unexpectedly intervenes. Tourneur borrows the huis-clos format from theater, enclosing the story in two claustrophobic spaces: the asylum director's office and the rooms of Raymond and Louise's house. The unsettling atmosphere permeating their home is full at first of the wife's anxiety*

*and fears, exacerbated by the unawareness of the mother, who ignores the gravity of the situation. There is a powerful scene in which Louise, disturbed by the news of her husband's imminent return, anxiously wanders in the dark living room and calls after the housekeeper who is slow to show up: the domestic space is no longer wrapped in a protective aura and is threatened by the husband, even if he is not there. Jean Yonnel (Raymond) was a Romanian actor who had performed with Sarah Bernhardt and who would be directed by Tourneur again in Koenigsmark.*  
Roberto Chiesi

## AU NOM DE LA LOI

Francia, 1932 Regia: Maurice Tourneur

■ T. it.: *In nome della legge*; Sog.: dal romanzo (1931) di Paul Bringuier; Scen.: Paul Bringuier, Maurice Tourneur; F.: Georges Benoît, Marc Bujard; Scgf.: Jacques Colombier; Mo.: Jacques Tourneur; Su.: Reginald Campbell; Ass. regia.: Jacques Tourneur, Edouard Lepage; Int.: Marcelle Chantal (Sandra), Régine Dancourt

(Mireille), Gabriel Gabrio (Amédée), Charles Vanel (Lancelot), Jean Marchat (Marcel), Jean Dax, José Noguéro (Gonzalès), Harry Nestor (Conte di Bullack), Pierre Labry (Ludovic), Geo Laby (Clamart), Teddy Michaud, Jean-François Martial, Georges Benoît; Prod.: Pathé-Natan; Pri. pro.: 15 aprile 1932 ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restauro digitale 2 K presso L'Immagine Ritrovata, dal negativo originale nitrato e da una copia nitrato d'epoca. Malgrado la grande cura del restauro, i difetti, causati dal tempo, fanno parte integrale del film

Ecco un eccellente film poliziesco. Da lungo tempo, Maurice Tourneur non ci aveva donato una tale prova della sua maestria. Il suo film è animato, vivo, senza pause né lungaggini. Azione, movimento, un'interpretazione omogenea. È tutto. È ciò che basta. La sceneggiatura, che si deve al nostro confratello Paul Bringuier, è di quelle che piaceranno al pubblico numeroso che segue con fervore le grandi inchieste poliziesche. Mentre si svolge l'intrigo, penetriamo nella vita degli ispettori della Sûreté, li seguiamo lungo piste malcerte, assistiamo all'interrogatorio



Au nom de la loi



degli accusati, e dato che tutti i dettagli sono stati studiati con esattezza, il film assume un carattere documentario che lo rende ancora più vivo.

È una storia fertile di nuovi e imprevisi sviluppi che Maurice Tourneur ha annodato vigorosamente, assecondato da Charles Vanel, Labry e Jean Dax, che sembrano essere appartenuti alla polizia da tutta la vita, da Jean Marchat e Marcelle Chantal, che è bella e misteriosa, e da Gabriel Gabrio.

Jean Vidal, *Au nom de la loi*, "Pour Vous", n. 171, 25 febbraio 1932

*Here's an excellent detective film. It has been a long time since Maurice Tourneur last let us see his genius at work. His film is lively, vital, without pauses or dawdling. Action, movement, an even performance. That's all. Nothing else is needed. Paul Bringuier's screenplay is the kind that appeals to big audiences that relish every minute of a great police investigation. As the plot thickens, we enter the life of the Sûreté inspectors, we follow uncertain leads with them and witness interrogations of the accused. The details are so precise that the film has the feel of a documentary, which makes it even more lifelike.*

*The story teems with new and unexpected developments that Maurice Tourneur knits tightly together with the help of Charles Vanel, Labry and Jean Dax, who seem to have been in the police all their lives, Jean Marchat, beautiful and mysterious Marcelle Chantal, and Gabriel Gabrio.*

Jean Vidal, *Au nom de la loi*, "Pour Vous", n. 171, February 25, 1932

## LES GAÎTÉS DE L'ESCADRON

Francia, 1932 Regia: Maurice Tourneur

■ T. it.: *Lo squadrone si diverte*; Sog.: dal romanzo (1895) di Georges Courteline; Scen.: Edouard Nores, Maurice Tourneur; Dial.: Georges Dolley; F.: Raymond Agnel, René Colas; Mo.: Jacques Tourneur; Scgf.: Jacques Colombier; Su.: Antoine Archimbaud; Ass. regia: Henri Lepage, Jacques Tourneur; Int.: Raimu (il capitano Hurluret), Fernandel (Vanderague), Jean Gabin (Fricot), René Donnio (Laplotte), Charles Camus (il maresciallo Flick), Pierre Labry (Po-

tiron), Frédéric Munié (il luogotenente Mousseret), Lucien Nat (il maresciallo d'alloggio di Barnot), Pierre Ferval (il brigadiere Vergisson), Georges Bever, Paul Azaïs (Croquebol), Roland Armontel (Barchetti), Louis Cari (Fourrier Bernot), Henry Roussel (il generale), Ketty Pierson, Jacqueline Brizard (la lavandaia), Mady Berry; Prod.: Pathé-Natan; Pri. pro.: 18 settembre 1932 (Parigi) ■ 35mm. D.: 85'. Bn./Col.; Versione francese / French version ■ Da: Pathé

Restaurato con sequenze colorate a pochoir, sulla base della digitalizzazione 2K del negativo immagine nitrato originale e di tre sequenze a pochoir prodotte dalla sola copia colorata nota, purtroppo incompleta. Malgrado l'uso delle tecniche più avanzate permangono difetti incorreggibili. Il recupero di questi elementi e le scansioni 2K sono stati effettuati dal laboratorio L'Immagine Ritrovata. La ricostruzione del film, il restauro dell'immagine, il ripristino e l'applicazione dei colori d'epoca sono stati eseguiti da Mikros Image. Il restauro della colonna sonora è stato effettuato a partire dal negativo suono nitrato dal laboratorio L.E. Diapason (Lobster – Eclair Paris).

*Restored with stenciled sequences through 2K digitalization of an original nitrate negative image and three stenciled sequences produced from the only color copy known, unfortunately incomplete. Despite using the most advanced techniques, there are defects that cannot be corrected. The recovery of these elements and 2K scanning took place at L'Immagine Ritrovata laboratory. Mikros Image was responsible for the reconstruction of the film, image restoration and the application of the original color. The soundtrack was restored using a sound negative nitrate by the L.E. Diapason laboratory (Lobster – Eclair Paris).*

Nella filmografia di Maurice Tourneur, il comico *Lo squadrone si diverte* si colloca fra un poliziesco, *In nome della legge*, un altro film umoristico, *Lidoire*, e un melò, *Le due orfanelle*, a conferma del disinvoltato *savoir faire* ed eclettismo del regista. Come *Lidoire*, anche *Les Gaîtés de l'escadron* attinge alle storie di ambientazione militare del libro omonimo di Georges Courteline, da cui fu tratta una pièce, che lo stesso Tourneur aveva già adatta-

to per il cinema nel 1913. Il teatro delle gag è la caserma del 51 reggimento dei Chasseurs à cheval, e la regia di Tourneur tende soprattutto a valorizzare i numeri dei mattatori, con sequenze che si susseguono come numeri umoristici: Raimu, nel ruolo del bonario capitano Hurluret, e Fernandel, nei panni del soldato Vanderague, vessato dai superiori. Sono entrambi spassosi: il primo recita con gli occhi e il corpo da orso barcollante, il secondo ha il candore senza retorica di un grande clown.

Ma la sorpresa maggiore, nel cast, è scoprire un Jean Gabin ventottenne, ancora lontano dal suo mito, che, nel ruolo di Fricot, soldato oggetto di continue sanzioni disciplinari e addetto, col compare Laplotte, alla pulizia della caserma, riprende al cinema la variante di uno dei numeri umoristici che aveva recitato nei vaudeville. Sporco, irsuto, plebeo, sempre pronto a prendersi beffe dei superiori e a rubare, Gabin/Fricot è una delle rare prove comiche dell'attore, già incline alla sobrietà espressiva.

La satira di Tourneur, più blanda di quella di Courteline, colpisce soprattutto l'arroganza dei sottufficiali: infatti, il generale (Henry Roussel) in visita alla caserma, è un gentiluomo elegante e paterno. Il film, montato dal figlio di Tourneur, Jacques, ha sequenze con colorazione pochoir secondo il procedimento esclusivo Pathé-color.

Nel 1954 il testo di Courteline fu adattato anche in una coproduzione italo-francese (*L'allegro squadrone* di Paolo Moffa, scritto da Suso Cecchi d'Amico, Michel Audiard, Marcel Camus e altri, con Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Paolo Stoppa, Charles Vanel e Jean Richard).

Roberto Chiesi

*In the filmography of Maurice Tourneur, the comedy Fun in Barracks lies between a detective film, In the Name of the Law, another comedy, Lidoire, and a melodrama, The Two Orphans, confirming the director's nonchalant savoir faire and eclecticism. Like Lidoire, Fun in Barracks draws on stories in a military setting from Georges Courteline's book by the same name, which was also the inspiration for a play that Tourneur adapted for film in 1913. The barracks of the 51 regiment of the Chasseurs à cheval is the stage for a*





Jean Gabin e René Donnio in *Les Gaités de l'escadron*

series of hoaxes, and Tourneur's directing puts the spotlight on showman numbers that roll one after another like a chain of comedy routines: Raimu as the good-hearted Captain Hurluret and Fernandel as the soldier Vanderague harassed by his superiors. They are both hilarious: the former performs with the eyes and body of a groggy bear, the latter with the non-rhetorical candor of a great clown. But the biggest casting surprise is discovering a twenty-eight-year-old Jean Gabin, years away from being a legend. He plays the part of Fricot, a soldier who is constantly punished and assigned to cleaning the barracks with his mate Laplotte – a role in which Gabin re-creates a variant of one of his comedy numbers from vaudeville. Dirty, ragged, coarse, always ready to make fun of his superiors and steal, Gabin/Fricot is one of the actor's few comic appearances, though he already began to show signs of a more sober kind of expression. What is especially striking about Tour-

neur's satire, milder than Courteline's, is the arrogance of the petty officers: in fact, the general (Henry Roussel) visiting the barracks is a fatherly, elegant gentleman. The film was edited by Tourneur's son Jacques and colored using Pathé-color's exclusive stenciling technique. In 1954 the Courteline's novel was adapted in an Italian-French coproduction (*L'allegro squadrone* by Paolo Moffa, written by Suso Cecchi d'Amico, Michel Audiard, Marcel Camus and others, with Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Paolo Stoppa, Charles Vanel and Jean Richard). Roberto Chiesi

## JUSTIN DE MARSEILLE

Francia, 1935 Regia: Maurice Tourneur

■ Scen.: Carlo Rim; Dial.: Carlo Rim; F: Georges Benoit, René Colas; Scgf.: Lazare Meerson; Mu.: Jacques Ibert, Vincent Scotto; Int.: Antonin Berval come Berval (Justin), Pierre Larquey,

(Le Bègue), Alexandre Rignault (Esposito), Ghislaine Bru (Totone), Line Noro (La Rougeole), Paul Ollivier (Achille), Raymond Aimos (Le Fada), Paul Amiot (vice-direttore della sicurezza), Gaby Basset (Mado), Marguerite Chabert (Olympe), Marthe Mellot (madre di Justin), Marcel Raine (Brutus), Tino Rossi (cantante); Prod.: Albatross, Pathé-Natan; Pri. pro.: 5 aprile 1935 ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata e Digimage a partire dalla scansione a 2k del negativo immagine nitrato originale e da una copia positiva nitrato.

Criminale professionista, Justin è un gentiluomo. Sempre ansioso di far rispettare le leggi della malavita, il nostro uomo regola i conti coi piccoli magnaccia della Canebière che maltrattano le donne. Maurice Tourneur conferma qui il suo talento raffinato di regista. Le molteplici scene d'azione gli permettono di dare libero corso al suo senso dell'ellissi e della sintesi. Asciuttezza del tratto che non ha granché da invidiare ai maestri del film noir americano. Ma questa predisposizione per l'affinamento si accompagna a un'ironia maliziosa quando si tratta di dipingere Marsiglia, i suoi clichés, i suoi eccessi verbali...

Pierre Poguib, *Le guide du cinéma chez soi*, a cura di Pierre Murat, Téléràma hors série, Parigi 2002

*Justin is a gentleman and a professional criminal. Concerned with enforcing the law of the underworld, our man settles scores with smalltime pimps of the Canebière who treat women badly. Maurice Tourneur confirms his sophisticated directing talent, and the numerous action scenes are the opportunity for him to give free reign to his sense of ellipsis and concision.*

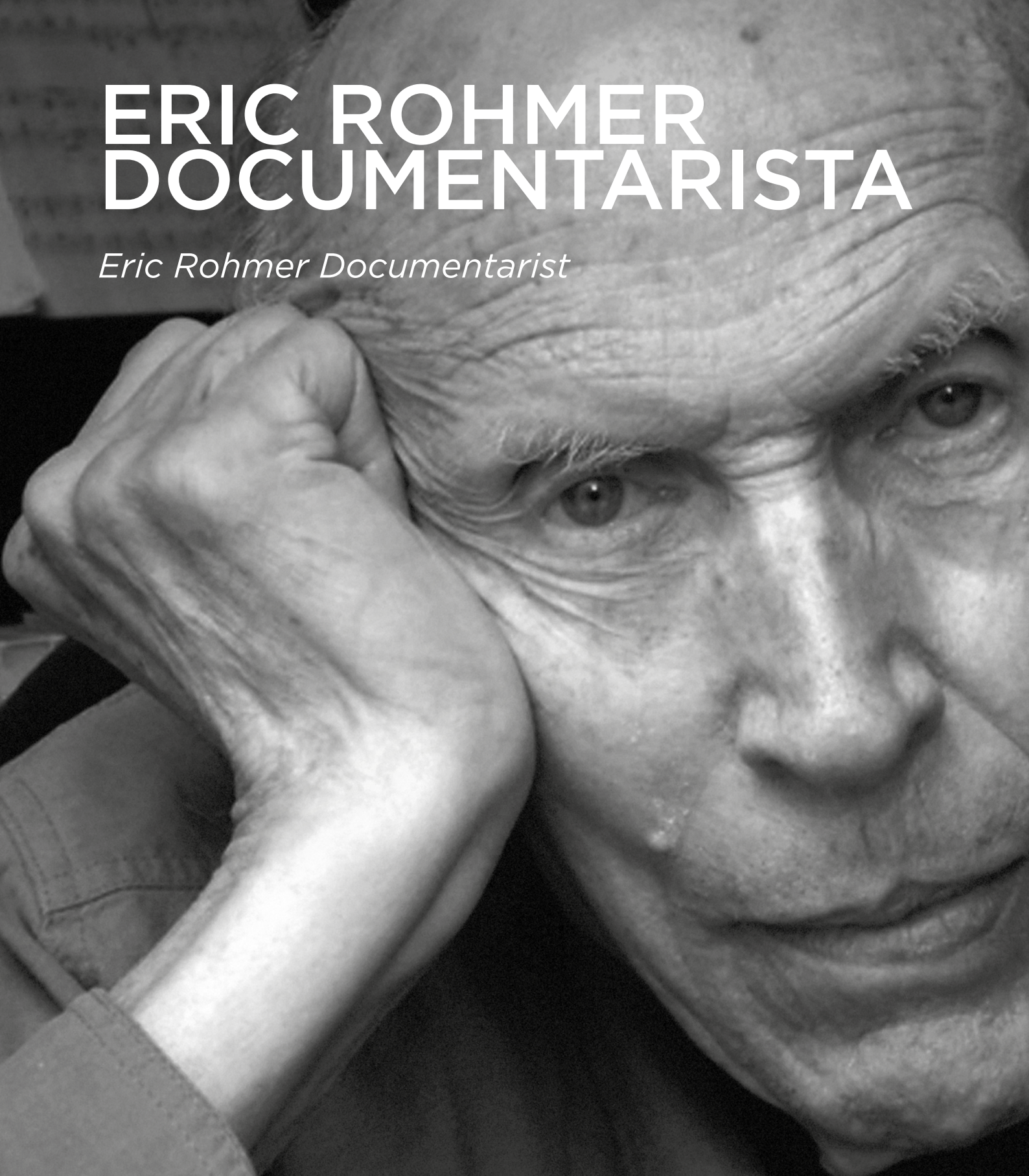
*A no-nonsense style that can compete with the masters of American film noir. His propensity towards sophistication, however, is accompanied by a mischievous sense of humor in depicting Marseille, its clichés and verbal extravagance...*

Pierre Poguib, *Le guide du cinéma chez soi*, edited by Pierre Murat, Téléràma hors série, Paris 2002



# ERIC ROHMER DOCUMENTARISTA

*Eric Rohmer Documentarist*



All'epoca Eric Rohmer entrava a far parte di un gruppo in piena formazione, costituito per far fronte a un'imminente estensione dei nostri orari sulla prima rete a partire dall'ottobre 1963. Georges Rouquier si sarebbe occupato di una parte di queste nuove trasmissioni. Insegnanti, professionisti della Tv, tecnici di formazione cinematografica, registi con buona esperienza pratica, dovevano diventare parte integrante del dispositivo messo in atto per garantire in primo luogo i programmi che eravamo stati incaricati di curare in parallelo alle pure e semplici discipline d'insegnamento (...). Nello stesso tempo, e di nostra iniziativa, ci sforzavamo di occupare buona parte del nostro tempo d'antenna, sperimentando nuove possibilità di incontro tra cinema e pedagogia. Oltre a Rohmer infatti, partecipano a queste ricerche altri cineasti o cinéphiles come Nestor Almendros, Jean Douchet, Jean Eustache, Bernard Eisenschitz, al punto da suscitare, nel 1969, l'attenzione di Henri Langlois, che dedica una serie di proiezioni ai "cineasti della televisione scolastica". Fin dall'inizio ci fu coincidenza tra i presupposti di Rohmer e quelli che io cercavo di far condividere a coloro che erano incaricati delle differenti rubriche della programmazione o della concezione dei soggetti. Professore egli stesso, e perfettamente in grado di garantire ad un tempo la definizione del contenuto e la realizzazione dei film destinati ad essere diffusi nelle classi, Rohmer, fin dall'inizio, fu in grado di sperimentare il passaggio tra la delimitazione di un'unità didattica e l'organizzazione della messa in scena, o la messa a punto di un montaggio, capaci di metterla in atto. Del resto, per sua stessa ammissione, Rohmer ha sempre sentito la sfida della "visualizzazione" come un impegno e, nello spirito di Jean Renoir, ne ha fatto uno dei suoi punti di forza (...). Quanto al contenuto degli interventi di Rohmer nei nostri programmi, la natura dei soggetti e le modalità di collaborazione (...) hanno comportato variazioni, anche se mi sembra si possa ordinare l'insieme secondo due distinzioni: in primo luogo c'è il suo contributo alla pedagogia della letteratura rivolta alle classi di secondo ciclo mentre, dopo il 1967, si avvale dell'opportunità di utilizzare la Tv come supporto alla diffusione di "classici" della storia del cinema (all'epoca non c'erano ancora i "cineclub" televisivi) e di trasmissioni di commento a questi film. (...)

Durante i primi anni di questo periodo, che costituiscono il momento più assiduo dell'intervento di Rohmer, egli si è occupato integralmente di otto trasmissioni che mi sembra opportuno separare in due gruppi corrispondenti a due modelli, la *lezione visualizzata* e il *saggio documentario*. (...)

*At the time Eric Rohmer was part of a developing group, created for the imminent expansion of our time slot on the first channel starting in October 1963. Georges Rouquier was supposed to take care of a part of these new shows. Teachers, TV professionals, film experts, directors with solid practical experience all had to become an integral part of the system implemented for the production of the programs we had to arrange together with the discipline of teaching (...). At the same time we forced ourselves, on our own initiative, to use a good deal of our antenna time experimenting with new combinations of cinema and teaching. Aside from Rohmer, other filmmakers and cinéphiles participated like Nestor Almendros, Jean Douchet, Jean Eustache, Bernard Eisenschitz; in fact, in 1969, we piqued the interest of Henri Langlois, who dedicated a series of screenings to "scholastic television filmmakers."*

*Right from the start Rohmer's tenets were the same as the ones I tried to share with the people involved for programming and developing subjects. Being a professor himself and perfectly able to both define content and make the films destined for classroom use, Rohmer, right from the start, was able to experiment with the transition between a teaching unit's limits and organizing the production or editing implementing it. Moreover, as he himself admitted, Rohmer always viewed the challenge of "visualization" as a commitment and, in the spirit of Jean Renoir, he made it one of his strengths (...). As for the content of Rohmer's work on our programs, the nature of the subjects and his way of collaborating (...) they determined changes, although I believe two distinctions can be made here: first, there was his contribution to the teaching of literature for students, while after 1967, he used TV as a support for disseminating the "classics" of film history (at the time there were no televised "film clubs") and shows commenting on these films. (...)*

*During the early years of this period, which were Rohmer's most assiduous, he alone produced eight shows that I think should be divided in two groups according to two formats, the visualized lesson and the documentary. (...)*

*Métamorphoses du paysage illustrates the second format, which takes the shape of a documentary (...). Assigned with working on a theme related to a series about the "industrial age", Rohmer and cameraman Pierre Lhomme, approaching it with subjective and contingent criteria, put their "curious perspective" to work on landscapes, mostly suburban, that had been marked by envi-*

Il secondo modello è illustrato da *Métamorphoses du paysage* che assume la forma del documentario (...). Incaricato di trattare un soggetto legato ad un ciclo di trasmissioni sull' "era industriale", Rohmer e l'operatore Pierre Lhomme, partendo da criteri di scelta contingenti e soggettivi, hanno esercitato "la curiosità del loro sguardo" su paesaggi, perlopiù suburbani, segnati dalle trasformazioni e dai guasti provocati al nostro ambiente durante il XIX secolo. (...) Immagine e commento sono caratterizzati da quell'accordo tra lucidità espressiva e riservatezza che è conforme alla concezione estetica rivendicata da Rohmer nel 1965: "Sì, mostrando si compie un atto di significazione, ma non si deve significare senza far vedere. La significazione non può venire che in aggiunta. Il nostro progetto è quello di mostrare. La significazione deve essere concepita a livello stilistico e non grammaticale, o allora a livello metaforico..." Continuando sulla nostra linea di lettura, ora Rohmer passa dal ruolo di pedagogo a quello di "uomo con la macchina da presa" e di saggista: la messa in scena quasi drammaturgica di un mulino – antica installazione industriale divenuta cliché bucolico-fantastico – della ciminiera di una fabbrica, delle discariche o di una metropolitana sopraelevata, non cela la sua alchimia iconografica, frutto di inquadrature tese a ritmare le pulsazioni visuali, avvicendate da movimenti lenti, per sviluppare determinate porzioni di spazio. (...) La presa di contatto degli allievi delle classi terze con *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, ha reso obbligatorio il ricorso a documenti iconografici, evitato da Rohmer nei due film precedenti. Questo si presenta come la messa in immagini di un commento parlato, introdotto dalla voce off del regista e si trasforma in seguito in un montaggio di citazioni di Chrétien de Troyes lette da Antoine Vitez, che ha collaborato a molte di queste trasmissioni prima di interpretare un ruolo di primo piano in *La mia notte con Maud*. (...) In *Les "Caractères" de La Bruyère*, la scrittura dell'autore classico, ancora di più che in *Perceval*, deve essere il centro d'interesse. Le riprese degli attori in scenari naturali, composti come dovevano essere nel XVII secolo, non tende in realtà ad una messa in scena dei "ritratti" di La Bruyère. (...) Questo film offre infatti l'occasione per una sorta di corrente di scambi: in un senso l'aspetto fisico delineato a partire da La Bruyère, i costumi, le scene appropriate, hanno trascinato il regista in una rêverie di ricostruzione dal vivo del clima quotidiano di Versailles. (...) Nel *Don Quichotte* la successione comparativa delle illustrazioni del romanzo a partire dal XVII secolo ci fa assistere allo sviluppo della tradizione immaginaria del mito che, già nei venticinque cartoni eseguiti per le tappezzerie dei Gobelins da Charles-Antoine Coppel nel 1716, è amplificato alle dimensioni di una scenografia dell'universo di corte. (...) *Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe* è meno spontaneo. Tutti i *Racconti straordinari* sono costruiti sullo stesso motivo cosmico: il movimento periodico che, nello stesso tempo, è la legge esplicativa della nascita e della sparizione dell'universo, e la forma dello scambio, nella creazione, tra l'uomo e il mondo. Quattro estratti di film montati successivamente in ordine di crescente patetismo visuale, aggiungono sapientemente le loro suggestioni fantasmatiche. (...) Questi eccessi dell'immagine rispetto alla trama che le ha dato origine, si pongono in contrasto se rapportate alla perfetta concordanza con il testo di Victor Hugo dell'escursione cinematografica da Rohmer, poco tempo dopo, nell'isola di Jersey, sui luoghi stessi in cui furono concepiti i due ultimi libri delle *Contemplations*. "Questo confronto è risultato singolarmente facilitato dal carattere visuale

*ronmental transformations and problems during the 19<sup>th</sup> century. (...) Image and commentary reflect a harmony between expressive lucidity and reservation, all part of the aesthetic concept Rohmer described in 1965: "Yes, showing is an act of meaning, but not meaning without making seen. Meaning is only an additional result. Our plan is to show. Meaning must be conceived of on a stylistic and not grammatical level or on a metaphorical level..." Continuing with the same line of interpretation, Rohmer now makes a transition from teacher to "man with a movie camera" and essayist: the dramatic staging of a mill – an ancient industrial device now a dreamy, bucolic cliché – of a factory chimney, landfills or an elevated public transportation system does not conceal his iconographic alchemy, the result of filming that aims to create rhythm out of visual beats, alternated with slow movements, in an effort to develop certain portions of space. (...) Putting junior high school students in contact with Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal required using iconographic documents, something Rohmer avoided in the previous two films. The film takes the form of a commentary in images, introduced by the off camera voice of the director, and transforms into a montage of Chrétien de Troyes quotes read by Antoine Vitez, who collaborated on many of these programs before playing an important role in My Night at Maud's. (...)*

*In Les "Caractères" de La Bruyère, the classic author's writing is the center of attention, more so than in Perceval. The shots of actors in natural settings, composed as they must have been in the 17<sup>th</sup> century, are not really a staging of La Bruyère "portraits". (...) This film in fact offers a kind of fluid exchange: in a sense, the physical aspect that begins to form with La Bruyère, the costumes, the scenes transported the director in a reverie reconstructing live the daily atmosphere at Versailles. (...)*

*In Don Quichotte the comparison of a succession of illustrations of the novel starting with the 17<sup>th</sup> century allows us to see the development of an iconographic tradition, which was immediately stretched to the dimensions of the courtly world with the twenty-five cartoons created for the Gobelins tapestries by Charles-Antoine Coppel in 1716. (...)*

*Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe is less spontaneous. All the Extraordinary Stories are built around the same cosmic theme: periodic movement which is both the law explaining the creation and disappearance of the universe and the relationship between man and the world during creation. Four film excerpts edited in an increasingly visually emotional order, skillfully cumulating their haunting qualities. (...)*

*These excesses of images over the plot that created them stand in contrast with the perfect harmony between the writing of Victor Hugo and Rohmer's cinematographic exploration, shortly thereafter, of Jersey Island, in the very place where the last two books of Contemplations were dreamed up. "This comparison was facilitated by the visual nature of Victor Hugo's imagination. For the author of La Bouche d'ombre, each being is determined by its figure or, better still, configuration. Physical qualities presume moral ones and vice versa. (...)". The introduction consists of views of symbolic places: Marine-Terrace, the dock, the rock of the condemned; then more detailed images materialize like echoes of the filmmaker's poetic reading: the mesmerizing appeal of Jersey Island, the waves, wildflowers, birds, powerful impressions of*

dell'immaginazione di Victor Hugo. Per l'autore de *La Bouche d'ombre*, ogni essere è determinato dalla sua figura, o meglio, dalla sua configurazione. Il fisico ne postula l'aspetto morale e viceversa. (...)». L'introduzione è offerta da vedute di luoghi simbolici: Marine-Terrace, il dick, la roccia dei proscritti; poi immagini più dettagliate materializzano echi delle letture poetiche del cineasta: il fascino diffuso dell'isola di Jersey, le onde, i fiori selvaggi, gli uccelli, imponenti impressioni della costa nord, e ancora onde, visioni e disegni di rovine, rocce di foggia strana e villaggi immaginari. Georges Gaudu, *Eric Rohmer: pedagogia televisiva e saggismo cinematografico*, in *Eric Rohmer. Un hommage du Centre Culturel Français de Turin*, a cura di Sergio Toffetti, Fabbri editori, Torino-Milano 1988

Eric Rohmer riteneva che vedere, «significa anche godere del piacere della visione. Le opere che restano del passato sono, in generale, delle opere d'arte. La barriera che un tempo separava l'insegnamento delle discipline artistiche e letterarie, oggi è dissolta. E la televisione didattica deve essere la prima a proclamare e rendere tangibile questa massima: «Solo la bellezza è verità», questo è il nostro motto».

All'epoca in cui la televisione francese aveva una vocazione educativa, Eric Rohmer vi lavorava e creava alcuni «capolavori» (Serge Daney). Sono quei film pedagogici originali e spesso misconosciuti che entusiasmarono Henri Langlois nel 1969. Dedicò un ciclo ai «cinéastes de la télévision scolaire» (cineasti della televisione didattica). Ecco come attirò un ampio pubblico a questi film didattici presentati per la prima volta alla Cinémathèque française: «Il «G.P.O. Film Unit» a Londra negli anni Trenta, con il pretesto dei documentari di formazione tecnica o di educazione per il pubblico in materia postale, fu il laboratorio dove sopravvisse l'avanguardia e da cui uscirono quasi tutti i talenti che, a partire dal 1940, avrebbero rinnovato i soggetti e i film dell'industria britannica. Ho l'impressione che gli sforzi della televisione didattica condurranno allo stesso effetto. E se Mac Laren inizia il suo apprendistato di cineasta con un documentario che spiega quale sia il modo migliore di servirsi dell'elenco telefonico, è evidente che un giorno, quando si risalirà alle origini di un cineasta o di un altro, si arriverà a un film: una commissione della Tv didattica. La Tv didattica è quindi un vivaio dove non si teorizza sui film, ma dove il cinema si impara sul serio (secondo il vecchio metodo di Griffith e Méliès) con le proprie mani, con la pratica».

Eric Rohmer riteneva che non ci fosse differenza «tra un film girato per il piccolo schermo e un film girato per il grande». Si possono effettivamente tessere dei legami intimi fra la sua opera documentaria per la televisione e le sue narrazioni cinematografiche. In un'intervista inedita, presto disponibile in DVD, Eric Rohmer commenta i propri film pedagogici e, per esempio, presenta *Métamorphoses du paysage* come una delle sue opere più originali. Immerso nell'amore del bello, aggiunge che in questi film pedagogici la bellezza plastica era molto importante. Anche in un programma come *Cabinets de physique*, si interroga sui rapporti fra l'arte e le scienze e, come Roberto Rossellini che aveva intervistato nel luglio del 1963 per i «Cahiers du Cinéma», si mostra subito sensibile al tema della didattica e dell'arte.

Laurent Garreau, responsabile del Fonds audiovisuel du SCEREN-CNPD

*the north coast, and more waves, visions and outlines of ruins, strangely shaped rocks and imaginary villages.*

Georges Gaudu, Eric Rohmer: pedagogia televisiva e saggismo cinematografico, in *Eric Rohmer. Un hommage du Centre Culturel Français de Turin*, edited by Sergio Toffetti, Fabbri editori, Turin-Milano 1988

*Eric Rohmer believed that seeing "means also to enjoy the pleasure of vision. Works from the past that remain are generally works of art. The barrier that once separated teaching literary and artistic disciplines today no longer exists. And educational television should be the first to proclaim and make tangible the saying: 'Only beauty is truth', our motto."*

*At a time when French television had an educational purpose, Eric Rohmer worked in the Tv world and created several "masterpieces" (Serge Daney). It was those educational films, both original and often misunderstood works, which thrilled Henri Langlois in 1969. He dedicated a whole series to «cinéastes de la télévision scolaire» (scholastic Tv filmmakers). It's not hard to see how these scholastic spectacles garnered such a vast audience when they were presented for the first time at Cinémathèque française: "The 'G.P.O. Film Unit' in 1930s London, with the pretext of making documentaries for technical training or for public education on postal issues, was a workshop where the avant-garde could live on and from which emerged all the talented people who, as of 1940, would renew the subjects and films of the British industry. I am under the impression that the hard work of scholastic television will produce the same effect. And if Mac Laren began his filmmaker training with a documentary intent on explaining the best way to use the telephone book, it is clear that one day, when tracing the early work of one filmmaker or another, we will hit upon a film: a scholastic Tv commission.*

*Educational Tv is a kind of hothouse where film theory is left behind and you really learn how to make film (according to the old method of Griffith and Méliès) with your own hands, with practice."*

*Eric Rohmer believed there was no difference "between a film shot for the small screen and one made for the big screen". On further inspection, his documentary work for television and his narrative films are actually deeply interconnected. In a special interview, to be available soon on DVD, Eric Rohmer commented on his educational films. For example, he talks about Métamorphoses du paysage as one of his most original works. Steeped in the love of beauty, Rohmer adds that beauty of form was more important in these educational works. Even in a program like Cabinets de physique, the relationship between art and science is explored, and, just like Roberto Rossellini, Rohmer interviewed in July of 1963 for "Cahiers du Cinéma", he demonstrates an instant sensitivity to the issue of teaching and art.*

*Laurent Garreau, Manager of Fonds audiovisuel du SCEREN-CNPD*



## LES CARACTÈRES DE LA BRUYÈRE

Francia, 1965 Regia: Eric Rohmer,  
con la partecipazione di Jean Douchet

■ F.: Daniel Sarrade, Jean-Loup Alexandre; Mo.: Inge d'Esterno; Documentazione: Centre de la Documentation du Costume, Bibliothèque Nationale General; Ass. regia.: Atahualpa Lichy; Int.: Alain Dhurtal, René Bourdet, Charles Capezzali, André Chaumeau, Madeleine Damien, Kitty Diop, Tilly Dorville, Jean Berger, Marc Eyraud, René Renot; Voce: Antoine Vitez Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *En profil dans le texte*, a cura di Pierre Gavarry ■ DigiBeta. D.: 22'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

In questo programma, il testo riveste un'importanza assoluta. Eric Rohmer scrive: «Non si filmano i «Ritratti». L'immagine perderebbe ogni forza se dovesse seguire la più essenziale delle prose: assume soltanto il ruolo di sfondo, o – perché no? – di cesello. Bisogna mettere in valore il testo. Non conviene ricamarci sopra: sarebbe solo un ricamo. Quindi ciò che si vede apparirà, qui, molto più sciatto, più vago, più spento, di ciò che viene detto».

*Text plays a highly important role in this program. Rohmer said: "Portraits are not filmed. The image would lose its power following even the most concise prose: it asserts only its role as backdrop or – why not? – as a contrast. Value should be put on the text. No need to embroider it: it would simply be embroidery. So what you see appears here much looser, vaguer, and dimmer, than what is actually said."*

## LES MÉTAMORPHOSES DU PAYSAGES

Francia, 1964 Regia: Eric Rohmer

■ F.: Pierre Lhomme; Op.: Jacques Grand-Claude; Mo.: Christine du Breuil; Voce: Pierre Gavarry; Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *Vers l'unité du monde*, a cura di Pierre Gavarry ■ DigiBeta. D.: 22'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

Imparare a vedere, esercitare lo sguardo, filmare la bellezza peculiare del paesaggio industriale. È l'amore del passato e la speranza che le costruzioni del presente divengano patrimonio per le generazioni a venire che ha motivato Eric Rohmer, autore-regista di questo documento: «non si tratta quindi tanto di constatare che il mondo, da cento o centocinquant'anni, abbia mutato volto sotto l'effetto diretto o indiretto della rivoluzione industriale, quanto di trovare in questa metamorfosi l'occasione di una meditazione e di una rêverie poetica. Sarebbe stato possibile elaborare il programma con documenti, sicuramente numerosi e pittoreschi. Rischiano di diminuire la portata storica del discorso, ad una collezione di belle immagini morte, abbiamo preferito il punto di vista vivente di una macchina da presa che ha registrato, appositamente per la circostanza, delle immagini tratte necessariamente dal mondo contemporaneo, ma dal mondo che, nella Francia di questi anni '60, rechi meglio l'impronta di un recente passato, senza che vi si profili ancora l'immagine dell'avvenire («Bulletin de la radio-télévision scolaire», n. 8, 1964). *Les métamorphoses du paysage* è una delle opere più originali realizzate per la televisione didattica.

*Learn to see, exercise vision, film the strange beauty of an industrial landscape. Love of the past and the hope that buildings of today may become the patrimony of generations to come motivated Eric Rohmer, author-director of this document: "it is not a question of observing that the world, over one hundred or one hundred fifty years, has changed in appearance due to the direct or indirect influence of the industrial revolution, but about finding an opportunity for meditation or poetic dream in its metamorphosis. The program could have been created with documents, which are certainly many and quite colorful. Risking to flatten the historical scope of the discourse, instead of a collection of beautiful dead images, we preferred the living point of view of a movie camera that recorded just for the occasion images of the contemporary world, but of a world, France of the 1960s, that best displays signs of the recent past, that does not yet give form to the figure to come ("Bulletin de la radio-télévision scolaire", n. 8,*

*1964). Les métamorphoses du paysage is one of the most original works created for scholastic television.*

## PERCEVAL OU LE CONTE DU GRAAL

Francia, 1964 Regia: Eric Rohmer

■ Ass. regia.: Jean-Jacques Jaussely; Lettura testi: Antoine Vitez, Christine Théry; Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *En profil dans le texte*, a cura di Pierre Gavarry ■ DigiBeta. D.: 23'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

Secondo Rohmer, la lingua francese è un patrimonio che si deve conservare alla stessa stregua di un monumento storico. Questo programma è un'introduzione all'apprendistato della letteratura medievale a partire da illustrazioni anteriori e contemporanee al romanzo di Chrétien de Troyes *Perceval*. Rohmer commenta il romanzo: «Nel XV secolo, il paesaggio si svuota, raggiunge una nudità, un aspetto selvaggio quasi romantico». Questa lettura, originariamente destinata all'insegnamento del francese antico e ad iniziare gli allievi alla letteratura arturiana, sarà all'origine del suo lungometraggio *Perceval le Gallois* nel 1978.

*According to Rohmer, the French language is a legacy to be maintained in the same way as a historic monument. This program is an introduction to the apprenticeship to medieval literature starting with past and present illustrations of the romance by Chrétien de Troyes Perceval. Rohmer says of the literary work: "In the 15<sup>th</sup> century, the landscape is empty, naked, with a savage almost romantic aspect." This reading, originally created for teaching old French and as an introduction to Arthurian literature for students, sparked the writing of his feature film Perceval le Gallois in 1978.*

## DON QUICHOTTE DE CERVANTES

Francia, 1965 Regia: Eric Rohmer

■ Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *En profil dans le texte*, a cura di Pierre Gavarry ■ DigiBeta. D.: 24'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

Rohmer presentava i personaggi dei suoi racconti morali come dei «Don Chisciotte» che «si prendono per dei personaggi da romanzo, ma forse senza romanzo». In *Le Genou de Claire* (Il ginocchio di Claire), l'allusione a Don Chisciotte è esplicita: davanti ad un dipinto attribuito ad un soldato spagnolo durante l'occupazione della Savoia, il narratore fa osservare che «qui, c'è Don Chisciotte, sul suo cavallo di legno. Si immagina di elevarsi nell'aria. Gli hanno bendato gli occhi: il mantice dà l'illusione del vento e la torcia del sole». Così Rohmer presentò questo programma: «Ho studiato *Don Quichotte* come fosse un testo che non appartiene ad alcuna lingua... L'ho trattato come una riflessione sull'illustrazione di un mito o di una leggenda, come un'analisi dei temi attraverso la loro illustrazione. Come i temi vengono deformati, come è possibile riconoscerli. Si potrebbe dunque definirlo uno studio comparato tra la letteratura e la pittura» (*Confronter le texte avec le monde qui l'a inspiré*, a cura di M. L. Hautmont, «Bulletin de la Radio-Télévision Scolaire», n. 72, maggio 1968).

*Eric Rohmer presented the characters of these moral tales as if they were "Don Quixotes" who "think of themselves as characters in a novel, but perhaps there isn't any novel". In Le Genou de Claire (Claire's Knee), the allusion to Don Quixote is explicit: before a painting attributed to a Spanish soldier during the Savoy occupation, the narrator observes that "There is Don Quixote on his wooden horse. He thinks he is going to fly away. They blindfolded him. The bellows make him think the wind is blowing, and the torch gives him the impression he's nearing the sun". Rohmer made the following presentation of the program: "I studied Don Quixote as if it did not belong to a language... I treated it as a study of the*

*illustration of a myth or a legend, like the analysis of themes through their illustration. How themes are deformed, how we can recognize them. It could be defined as a comparative study of literature and painting."* (Confronter le texte avec le monde qui l'a inspiré, edited by M. L. Hautmont, Bulletin de la Radio-Télévision Scolaire, n. 72, May 1968).

## EDGAR POE: HISTOIRES EXTRAORDINAIRES

Francia, 1965 Regia: Eric Rohmer

■ F.: Pierre Lhomme; Ass. regia.: Atahualpa Lichy; Voci: Jean Negroni, Antoine Vitez; Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *En profil dans le texte*, a cura di Pierre Gavarry ■ DigiBeta. D.: 25'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

Come accostarsi all'opera poetica di Edgar Poe (1809-1849) e più specificamente in un programma che si rivolge a studenti del secondo ciclo? In questo omaggio all'autore realizzato nel 1965, Eric Rohmer si ispira al saggio *Eureka*, scritto nel 1848, dove il poeta si ripromette di parlare con «lirismo e scientificità dell'universo fisico, metafisico e matematico». Scrive Rohmer: «Il cinema ci offre l'accesso più naturale al mondo poetico di Edgar Poe, ricco di immagini visionarie o di grande mobilità, in cui la forma sottende sempre l'idea» (*Dossier pédagogiques de la R.T.S.*, n. 26, maggio 1965). In effetti, il film contribuisce alla comprensione e alla spiegazione del testo letterario, il suo approccio passa attraverso una serie di estratti cinematografici: *Le Puits et le pendule* di Alexandre Astruc, *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita) di Jean-Luc Godard, *La Chute de la maison Usher* di Jean Epstein oppure dei brani di *Bérénice* dello stesso Eric Rohmer (in cui appare come attore), ma attribuito ad un certo Dirk Peters.

*How to approach the poetic works of Edgar Poe (1809-1849) and more specifically in a program for Master's degree students? In this tribute to the author made in 1965, Eric Rohmer was inspired*

*by the essay Eureka written in 1848 in which the poet promises to talk of "the Physical, Metaphysical and Mathematical -- of the Material and Spiritual Universe". Film here is the most natural bridge to the author's poetic world, brimming with images, and where form always implies an idea. Indeed, the film helps to understand and explain the literary text, with an approach that employs film excerpts: Le Puits et le pendule by Alexandre Astruc, Vivre sa vie by Jean-Luc Godard, La Chute de la maison Usher by Jean Epstein or clips from Bérénice by the same Eric Rohmer (in which he is also an actor) but attributed to a certain Dirk Peters.*

## LES CONTEMPLATIONS DE VICTOR HUGO

Francia, 1966 Regia: Eric Rohmer

■ Mo.: Simone Dubron; Lettura testi: Antoine Vitez; Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *En profil dans le texte*, a cura di Pierre Gavarry ■ DigiBeta. D.: 20'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

Nell'opera documentaria di Rohmer, Victor Hugo è stato un'esplicita fonte d'ispirazione. Il cineasta gli ha dedicato due film: *Les Contemplations* e *Victor Hugo architecte*. Le evocazioni hugoliane di Rohmer nei suoi film di finzione si indovinano più implicitamente, ma in modo non meno profondo. «Il soggiorno a Jersey, commenta Rohmer nel suo film su *Les Contemplations*, non ha davvero rinnovato l'ispirazione di Victor Hugo perché l'oceano, dopo il suo viaggio del 1836 in Bretagna, era già fra i suoi temi familiari». I paesaggi litoranei di Rohmer in *Conte d'été* (Un ragazzo, tre ragazze), *Ma nuit chez Maud* (La mia notte con Maud), etc., anch'essi filmati sulle coste bretoni, rimandano a questa analisi che il cineasta avrebbe potuto fare sua. Ancora una volta, questo film didattico fa penetrare nelle fonti tematiche e formali della creazione cinematografica di Rohmer.

*In the documentary work of Rohmer, Victor Hugo was a direct source of inspiration. The filmmaker made two films about*

*the author: Les Contemplations and Victor Hugo architecte. The Hugolian allusions of Rohmer's fictional films are implicit but no less profound. "The trip to Jersey," comments Rohmer in his film Les Contemplations, "did not really renew Victor Hugo's inspiration because the ocean, after his trip to Brittany in 1836, already figured among his regular themes." The very same could be said of Rohmer with the coastal landscapes in his films Conte d'été (A Summer's Tale), Ma nuit chez Maud (My Night at Maud's), etc., also shot along the Breton coast. Once again, this educational film delves into the thematic and formal origins of Rohmer's cinematic works.*

## L'HOMME ET LES IMAGES

Francia, 1967 Regia: Eric Rohmer

■ Int.: René Clair, Jean-Luc Godard, Jean Rouch; Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *Civilisations*, a cura di Georges Gaudu ■ DigiBeta. D.: 35'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

Interviste incrociate di Eric Rohmer con tre grandi registi: René Clair, che debuttò all'epoca del cinema muto, Jean Rouch, il grande cineasta etnologo e antropologo, e Jean-Luc Godard, uno dei rappresentanti più significativi della «Nouvelle vague». Vengono trattati i seguenti temi: la storia delle tecniche cinematografiche, il passaggio dal muto al sonoro, l'arte dello spettacolo, il teatro, il romanzo, la scrittura e l'immagine, la televisione... Questi tre registi esprimono i loro punti di vista sull'arte delle immagini e sulla propria visione personale del cinema. Quale ruolo bisogna assegnare alle immagini alla fine degli anni '60? «Che René Clair, per esempio, consideri il cinema essenzialmente come un'invenzione al servizio dell'arte dello spettacolo, che Jean Rouch e Jean-Luc Godard rivendichino, al contrario, la qualità di «scrittore» o di «pittore-letterato», può fornire l'occasione di un dibattito sul cinema come spettacolo e il cinema come scrittura...»

*Eric Rohmer's interviews with three great filmmakers: René Clair, who made his de-*

*but during the silent film era, Jean Rouch, who belonged to the post-war transition period, and Jean-Luc Godard, one of the most significant proponents of the "Nouvelle vague". The following issues are dealt with: the history of cinematic techniques, the transition from silent to sound, the art of performing arts, theater, novels, writing and images, television... These three men express their points of view on the art of moving images and their personal vision of cinema. In fact, what role should be given to the images of the end of the 1960s? "That René Clair, for example, basically considers film as an invention at the service of the performing arts, and that Jean Rouch and Jean-Luc Godard assert, on the contrary, the quality of "writer" or "painter-man of letters" provide an occasion for debate on cinema as a performing art and cinema as writing..."*

## LOUIS LUMIÈRE

Francia, 1968 Regia: Eric Rohmer

■ F.: Pierre Lhomme; Su.: Claude Martin; Ass. regia.: Jean-Pierre About; Int.: Jean Renoir, Henri Langlois; Prod.: Centre National de Documentation Pédagogique, Ministère de l'éducation nationale, France; Serie: *Aller au cinéma* ■ DigiBeta. D.: 65'. Versione francese / French version ■ Da: Fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP

Rohmer traccia un parallelismo fra la pittura di Hals e Rousseau il doganiere e il cinema di Lumière, dove la casualità, solo apparente, era invece il risultato di un'attenta ricerca. Inoltre interroga Jean Renoir e Henri Langlois sulla sequenza leggendaria dove il primo treno del cinema 'piombava' su spettatori spaventati durante il primo spettacolo pubblico a pagamento della storia del cinema. «La cosa più grande dei film Lumière sta nel fatto che essi non hanno fatto vedere la storia, ma la vita. E la vita non significa quello che si pensa così sulle prime, e cioè che ci si sia messi in un punto qualunque e si siano fatte vedere delle persone che passavano per la strada... la vita è qualcosa di più profondo, ed è per questo che i film Lumière hanno tanta importanza. La vita non è solo l'oggetto esterno, è l'aspetto, è la filosofia dell'epoca, è l'arte dell'epo-

ca, il pensiero dell'epoca, il modo di vita dell'epoca». (Langlois)

*Rohmer delineates a parallelism between the painting of Hals and Rousseau the customs officer and Lumière's films, where apparent randomness is the result of meticulous research. He also questioned Jean Renoir and Henri Langlois about the arrival of that train that "rushed" on frightened viewers at the first public screening with an entrance ticket in the history of cinema. "The great thing about Lumière's films is that he didn't show history, he showed life. And life doesn't mean what you first think, that you stand wherever and show people walking down the street... life is something deeper, and this is why Lumière's films are so important. Life is not only an external object, it's the atmosphere, the philosophy, the art, the thought, the way of living of the times." (Langlois)*

## DOSSIER BLASETTI / LA TELEVISIONE DI ALESSANDRO BLASETTI DOSSIER BLASETTI / THE TELEVISION OF ALESSANDRO BLASETTI

Programma a cura di / Programme curated by **Michela Zegna** in collaborazione con / in collaboration with **Alfredo Baldi**  
Cineteca di Bologna in collaborazione con / with the support of **Teche Rai**

### I RACCONTI DI FANTASCIENZA I puntata

Italia, 1979 Regia: Alessandro Blasetti

■ Scen.: Alessandro Blasetti, Lucio Mandarà; F.: Giuseppe Aquari; Mo.: Angela Cipriani; Scgf.: Mario Molli; Mu.: Carlo Savina; Co.: Adriana Berselli; Testi letti da Arnoldo Foà: Immaginatevi di Frederick Brown, *Tutto in un punto* di Italo Calvino; Testi sceneggiati da Blasetti: *Primo contatto* di Murrey Leinster. Int.: Nanni Loy, Orazio Orlando, Orso Maria Guerrini, Angelo Pellegrino; *Un caso insoluto* di Franco Bellei. Int.: Elisa Cegani, Riccardo Cucciolla, Franco Leonardi, Renato Montalbano, Franco Odoardi, Caterina Zinnerman; *La crisalide* di Ray Bradbury. Int.: Graziano Giusti, Paolo Poli, Aldo Rendine, Franco Scandurra; Prod.: Filiberto Bandini per R.P.A. ■ D.: 53'

#### C'è un marziano in salotto

“Uno scrittore che ne sa molto più di me a proposito di fantascienza – ed è lui che mi ha deciso con questa sua frase ad occuparmi della trasmissione che sto curando – Sergio Solmi, nella sua prefazione al bel libro di Fruttero e Lucentini *Le meraviglie del possibile*, ha scritto che, nella nostra epoca, quale è venuta formandosi da un centinaio d'anni a questa parte, la fantascienza, grande calamita popolare scaturita nell'ultimo quarto di secolo, è forse la sola che può tornare 'ad aprire all'uomo le porte del meraviglioso'.

Le porte del meraviglioso che sono quelle della fantasia, del sogno, anche della poesia; meraviglioso, esigenza umana di sfuggire al dominio del positivismo, del materialismo, della lucida ma arida speculazione razionale. Come la musica e il canto che niente mai impedirà all'animo umano di sgorgare; come del resto l'arte tutta.

Studiando la materia, sintomatico mi è subito apparso il fatto che gran parte dei più affermati scrittori di fantascienza siano degli scienziati: astronomi, chimici, fisici nucleari, matematici. Un'aristocrazia di cervelli orientati verso la scienza, affermati nel campo della conoscenza che non si soddisfano nei limiti che la conoscenza impone e che si proiettano, d'istinto, nel campo dell'intuizione cioè appunto della fantasia. Ciò rivela un bisogno, ad alto livello umano, di metafisica, di sovrannaturale cui l'apparenza di giocare alla favola non riesce a fare da paravento.

L'uomo sa di essere un atomo addirittura ridicolmente infinitesimale nell'immensità dell'universo; ma sa anche che, per il solo fatto di rendersene conto, il suo pensiero può abbracciare l'universo tutto nello spazio e nel tempo. E da secoli chiede una spiegazione a questi due termini reali e così apertamente contraddittori; e cerca nella fantascienza un appoggio che tanto più spera valido quanto più finge di prenderlo a scherzo.

È sempre Solmi che dice: forse l'anima d'oggi insegue la speranza che il silenzio infinito degli spazi, alla fine, si desti e risponda. L'uomo è stanco di sentirsi solo in un universo vuoto”.

Il dattiloscritto riportato integralmente è del 30 settembre 1974. Blasetti non sa ancora che dovranno passare altri quattro anni prima di riuscire a realizzare questo programma. A causa di alterne vicende politiche che in quel periodo spingono la Rai ad un

#### There's a Martian in the living room

“A writer who knows a lot more than I do about science-fiction – and it was this expression of his that made me decide to do the program that I'm putting together – Sergio Solmi, in the introduction of the fine book *Le meraviglie del possibile* by Fruttero and Lucentini, wrote that in the history of our era, which has evolved over the last hundred years ago, science fiction, a magnetic popular format created during the last quarter of the century, is perhaps the only thing that can 'open the doors for mankind to the world of marvels'. The doorway to the marvelous is fantasy, dream and even poetry; marvelous, the human need to escape from the reign of positivism, materialism and lucid but dry rational speculation. Like music and song, which nothing will ever stop man from creating; as is the case for every art.

While studying the materials, I immediately realized that it was symptomatic of science-fiction that many of its most successful writers were scientists themselves: astronomers, chemists, nuclear physicists, mathematicians. An aristocracy of minds oriented towards science, successful in their intellectual fields but not satisfied with the limits that knowledge imposes; they instinctively throw themselves into the field of intuition, in other words, the field of fantasy. This fact demonstrates a highly human need for the metaphysical, for the supernatural which the guise of a fairy-tale is not able to hide.

Man knows that he is an infinitesimal atom within the immensity of the universe; but he also knows that, only because he realizes how small he is, his mind can embrace the entire universe in space and in time. And for centuries he has asked for an explanation of these two real and openly contradictory limits; and he seeks support in science-fiction, which he hopes is as valid as much as he pretends it is joke.

And it is Solmi who says: perhaps the soul today chases after the hope that the infinite silence of space will awaken and respond. Man is tired of feeling alone in an empty universe”.

The manuscript reproduced here in full is dated September 30, 1974. Blasetti still does not know that another four years will go by before he will be able to create this program. Due to the volatile political events that led to a substantial structural and managerial revamping of the Italian public television station RAI



Alessandro Blasetti

profondo rinnovamento strutturale e dirigenziale (nel 1977, la nomina di Paolo Grassi a direttore generale ne sancisce il nuovo assetto), la produzione è sospesa più volte. Blasetti si trova costretto a ridimensionare a tre puntate il suo progetto inizialmente articolato in sei, rinunciando ad integrare gli sceneggiati e le letture di alcuni testi da parte di Arnaldo Foà con un ricco repertorio di sequenze cinematografiche e con l'intervento di scienziati come Paolo Maffei, Carlo Bernardini e Franco Graziosi.

A più di trent'anni dalla sua messa in onda, il programma colpisce per un taglio di regia a molte lame, elegante e insinuante. A 79 anni Blasetti si reinventa, dimostrando una padronanza assoluta del mezzo televisivo che il suo sguardo disincantato trasforma in un potente veicolo divulgativo. La sua vocazione didattica è subito paragonata all'ultimo Rossellini, come scrive Farassino sulle pagine di "Repubblica": "Blasetti nel cinema italiano, rappresenta l'altra faccia, eroica e teatrale, del tipo regista-padre incarnato da Rossellini". La povertà dei mezzi produttivi ha lo straordinario effetto di trasformare gli sceneggiati in deliziosi cammei satirici della società contemporanea, in una sorta di 'telegiornale fanta-filosofico'. La messa in scena è essenziale. Niente ricostruzioni di mondi immaginari, né di astronavi intergalattiche, niente marziani e se ci sono atterrano direttamente nel salotto buono di casa nostra. Nanni Loy che dà il benvenuto agli alieni infilato in un'improbabile tuta spaziale, sembra il sindaco di un paesino di provincia in occasione della visita del primo ministro. Trattato con ironia anche il tema della resurrezione umana a stadi più evoluti grazie a un Paolo Poli che emerge dall'involucro funebre di una crisalide leggiadro come una farfalla (Bevilacqua, "Corriere della Sera").

Blasetti – dice Buzzolan sulle pagine della "Stampa" – "offre una fantascienza da camera, raccolta, mediata, ragionata". La fantascienza diventa un ottimo pretesto per riflettere sull'immenso mistero che circonda l'uomo, la sua infinita piccolezza, i suoi limiti di fronte a ciò che non conosce.

Michela Zegna

Un ringraziamento particolare a Mara Blasetti e Paolo Poli

*(in 1977, the appointment of Paolo Grassi as Director-General sealed the new organization), the production was put on hold a number of times. Blasetti found himself having to squeeze his six episode project into three, leaving out the scenes and readings by Arnaldo Foà with a rich repertory of film sequences and the contribution of scientists like Paolo Maffei, Carlo Bernardini and Franco Graziosi.*

*More than 30 years after it went on the air, the program today is striking for its multi-faceted directing, both elegant and evocative. At 79 Blasetti reinvented himself demonstrating complete mastery of television as a medium, and his sophisticated point of view became a powerful vehicle of information. His ability to educate was immediately compared to the last work of Rossellini, as Alberto Farassino wrote in the "Repubblica": "Blasetti represents the other side of Italian cinema, heroic and theatrical, the type of father-director embodied by Rossellini." The scarce production resources had the extraordinary effect of transforming the series into delightful satirical cameos of contemporary society, a kind of "fictional-philosophical news." The setting was essential. No reconstructions of imaginary worlds, no intergalactic spaceships, no Martians – and if there were any, they would have landed directly in the living room of our home. Dressed up in a ridiculous spacesuit, Nanni Loy greets the aliens like the mayor of a provincial town when the prime minister pays a visit. The metamorphosis of humans into a more evolved state is also treated humorously with Paolo Poli emerging from the funereal encasement of a chrysalis as light as a butterfly (Bevilacqua, "Corriere della Sera").*

*"Blasetti," wrote Buzzolan in the "Stampa", "offers science-fiction for the parlor, intimate, contemplated, rational". Science-fiction is an excellent pretext for thinking about the immense mystery surrounding man, his infinite smallness, his limits when faced with what he does not know.*

Michela Zegna

Special thanks to Mara Blasetti and Paolo Poli

### Presentazione dell'inventario on line del fondo Blasetti

Grazie al sostegno e alla collaborazione tecnico-scientifica della Soprintendenza per i beni librari e documentari (IBC) della Regione è stato possibile realizzare l'inventario archivistico del fondo Blasetti. L'inventario è consultabile on line grazie alla piattaforma IBC-xDams, sviluppata interamente sul web, ideata e realizzata per la descrizione e la fruizione integrata di archivi storici.

L'IBC ha inoltre effettuato la digitalizzazione di tutta la rassegna stampa e dei preziosi bozzetti di scena dell'archivio. Gli utenti avranno dunque la possibilità non solo di consultare on line le informazioni contenute nell'inventario, ma anche di visualizzare gli oltre 17.000 articoli contenuti nel fondo.

Si ringraziano per la preziosa collaborazione: Rosaria Campioni e Brunella Argelli, Zeno Orlandi, Mirella Plazzi (IBC - Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna), Anna Fiaccarini, Enrico Turci (Cineteca di Bologna).

### Presentation of the Blasetti collection online

An archival inventory of the Blasetti collection has been made with the support and collaboration of the Soprintendenza per i beni librari e documentari (IBC) of the region. The inventory can be accessed online with the IBC-xDams platform, developed entirely on the web and created for the description and integrated use of historical archives.

The IBC also digitalized the archive's press clippings and invaluable scene sketches. Users may read through the information contained in the inventory as well as view over 17,000 articles from the collection.

We would like to thank the following people for their valuable help: Rosaria Campioni and Brunella Argelli, Zeno Orlandi, Mirella Plazzi (IBC - Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna), Anna Fiaccarini, Enrico Turci (Cineteca di Bologna).

## DOSSIER NICHOLAS RAY

A cura di / Curated by Marian Vujovic e Dinko Tucakovic

Nella biografia di Nicholas Ray – di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita - c'è una enigmatica permanenza a Belgrado e in Jugoslavia negli anni fra il 1964 e il 1967, di cui si sa poco o nulla. Marian Vujovic e Dinko Tucakovic, impegnati nelle riprese di un film su Ray dal dicembre scorso, dedicano un dossier a questo periodo misconosciuto, basato sulle ricerche che hanno effettuato a Belgrado, in Croazia, a Zagabria. Dal dossier affiorano alcuni tasselli interessanti, come gli incontri con Orson Welles in Croazia,

i progetti di due film che Ray avrebbe voluto realizzare e alcune sceneggiature che rimasero sulla carta.

Il progetto di Marian Vujovic e Dinko Tucakovic ha ricevuto il sostegno di Susan Ray e della Nicholas Ray Foundation.

*In Nicholas Ray's biography – this year marks the centenary of his birth – there is an enigmatic period in Belgrade and Yugoslavia from 1964 to 1967 about which little is known. Marian Vujovic and Dinko Tucakovic, working on a film about Ray*

*since last December, have created a dossier about this misunderstood period using their research in Belgrade, Croatia and Zagreb. The dossier is a source of interesting revelations, such as Ray's meetings with Orson Welles in Croatia, the plans for two films that Ray wanted to make and some screenplays that never made it to the screen.*

*Marian Vujovic and Dinko Tucakovic's project received support from Susan Ray and the Nicholas Ray Foundation.*

A black and white photograph of a man and a woman in a dramatic pose. The man, on the left, has a mustache and is wearing a dark suit jacket over a white shirt. He is looking directly at the camera with a serious expression. The woman, on the right, has blonde, wavy hair and is wearing a light-colored, possibly sequined, dress. She is leaning her head against the man's shoulder and looking slightly away from the camera. The background is a dimly lit room with curtains and a table with a vase of flowers on the left.

# II IL PARADISO DEI CINEFILI

PARTE SECONDA  
Tra muto e sonoro

II / THE CINEPHILES' HEAVEN  
*Second part: between silent movie and sound movie*



# EVENTI SPECIALI SPECIAL EVENTS

## PUBLIC SPEAKING

Stati Uniti, 2010 Regia: Martin Scorsese

■ F.: Ellen Kuras; Mo.: Damián Rodríguez, David Tedeschi; Op.: Patrick Capone, Jack Donnelly, Carlos Omar Guerra, Chris Norr, David S. Tuttmann; Ass. op.: Sebastián Almeida, Richard Gioia, Daniel Keck, Dave Regan, Frank Rinato, Linda Slater; Mu.: Joe Rudge; Su.: Felix Andrew, Danny Michael, Peter Miller, Mark Roy; Int.: Fran Lebowitz, da materiale di repertorio: James Baldwin, William F. Buckley, Truman Capote, Pablo Casals, Candy Darling, Serge Gainsbourg, Oscar Levant, Thelonious Monk, Toni Morrison, Conan O'Brien, Eugene O'Neill, Dorothy Parker, S.J. Perelman, Pablo Picasso, Cole Porter, Andy Warhol, Gore Vidal; Prod.: Margaret Bodde, Graydon Carter, Fran Lebowitz, Martin Scorsese per HBO; Pri. pro.: 22 novembre 2010 ■ HD Cam. D.: 85'. Versione inglese / English version ■ Da: Sikelia Productions

"Mi sono sentita chiedere troppo spesso per il mio conforto morale se ero figlia unica." – Fran Lebowitz.

Intelligente, brillante e divertente, Fran Lebowitz entrò nell'ambiente letterario di New York all'inizio degli anni Settanta quando, ancora sconosciuta, si vide affidare da Andy Warhol una rubrica sulla rivista "Interview". Oggi è un'autrice acclamata con schiere di fan che adorano il suo umorismo caustico. Questo lungometraggio intreccia monologhi estemporanei di Fran Lebowitz e filmati d'archivio. Il risultato è un ritratto della sardonica visione del mondo e delle esperienze di Fran. Diretto da Scorsese con lo stile vigoroso e inimitabile dei primi documentari *Italianamerican* e *American Boy*, *Public Speaking* ritrae l'autrice in conversazione con il regista al Waverly Inn di New York,

in una discussione sul palcoscenico con l'amica di lunga data e celebrata scrittrice Toni Morrison e per le strade di New York. Lebowitz si esprime su questioni controverse come il genere, la razza e i diritti degli omosessuali e racconta le proprie idiosincrasie, come la cultura della celebrità, il divieto di fumare, i turisti e i passeggiatori. Il genere sessuale, dice, è "un gran colpo di fortuna". E aggiunge: "Qualsiasi maschio eterosessuale bianco e non ebreo che non sia Presidente degli Stati Uniti è un fallito". Riflettendo sull'elezione di Barack Obama, definisce il razzismo una "fantasia di superiorità" e aggiunge: "le fantasie finiscono, sai. Probabilmente non in questo caso, però potrebbe accadere". A proposito dell'invecchiamento, Lebowitz dice: "A un certo punto, la foto peggiore di te a venticinque anni è meglio della foto migliore di te a quarantacinque". Sulla sua amata città: "New York non era migliore [negli anni Settanta] per via della criminalità. Era migliore perché era meno cara". Nella sua eclettica carriera Lebowitz ha scritto per "Interview" e "Mademoiselle" e collaborato con "Vanity Fair". È anche autrice di due fortunate raccolte di saggi, *Metropolitan Life* (1978) e *Social Studies* (1981), e del libro per bambini *Mr. Chas and Lisa Sue Meet the Pandas* (1994).

"I have way too frequently for my own moral comfort been asked if I was an only child." – Fran Lebowitz.

Wise, brilliant and funny, Fran Lebowitz hit the New York literary scene in the early 70's when Andy Warhol hired the unknown scribe to write a column for *Interview* magazine. Today, she's an acclaimed author with legions of fans who

adore her acerbic wit. This feature-length documentary weaves together extemporaneous monologues featuring Fran Lebowitz with archival footage. The effect is a portrait of Fran's sardonic worldview and experiences.

Directed in the inimitable and energetic style of Scorsese's early documentaries *Italian American* and *American Boy*, *Public Speaking* captures the author in conversation at New York's Waverly Inn, in an onstage discussion with longtime friend and celebrated writer Toni Morrison and on the streets of New York City. Lebowitz offers insights on timely issues such as gender, race and gay rights, as well as her pet peeves, including celebrity culture, smoking bans, tourists and strollers. Gender, she says, is "a very big piece of luck," adding, "Any white gentile straight male who is not President of the United States failed." Reflecting on the election of Barack Obama, she calls racism a "fantasy of superiority" adding "a fantasy can end, you know. It probably won't, but it can". On the subject of aging, Lebowitz says, "At a certain point, the worst picture taken of you when you were 25 is better than the best picture taken of you when you are 45". Of her beloved city, she says, "New York was not better [in the 70's] because there was more crime. It was better because it was cheaper". Lebowitz's eclectic career has included stints writing for *Interview* and *Mademoiselle* magazines and serving as a contributing editor for *Vanity Fair*. She is also the author of two bestselling collections of essays, *Metropolitan Life* (1978) and *Social Studies* (1981), and the children's book *Mr. Chas and Lisa Sue Meet the Pandas* (1994).

## THE ARTIST

Francia, 2011 Regia: Michel Hazanavicius

■ Scen., Dial.: Michel Hazanavicius; F.: Guillaume Schiffman; Mo.: Anne-Sophie Bion, Michel Hazanavicius; Scgf.: Laurence Bennett; Co.: Mark Bridges; Mu.: Ludovic Bourque; Su.: Etienne Colin; Eff. Spec.: Chris Cline, David Waine; Int.: Jean Dujardin (George Valentin), Bérénice Bejo (Peppy Miller), John Goodman (Zimmer), James Cromwell (Clifton), Penelope Ann Miller (Doris), Missi Pyle (Constance), Beth Grant, Joel Murray, Malcolm McDowell; Prod.: Thomas Langmann, Emmanuel Montamat, Adrian Politowski, Gilles Waterkeyn per La Petite Reine; Pri. pro.: 17 maggio 2011 ■ DCP. D.: 100'. Bn. Didascalese inglesi / English intertitles ■ Da: Bim

È bella, un'immagine in movimento nel formato 4 : 3, su uno schermo smisurato. È così che si vedeva Chaplin o Abel Gance, al Grauman Chinese Theatre a Los Angeles o al Gaumont Palace di Place Clichy. È ancora più bello, quando l'immagine è in bianco e nero e le labbra degli attori si muovono senza lasciar passare un solo suono.

Domenica 15 maggio, di mattina, abbiamo ritrovato il piacere del cinema silenzioso con *The Artist*, di Michel Hazanavicius, proiettato per la stampa al Grand Théâtre Lumière di Cannes. E il piacere è durato al di là delle prime sequenze, ogni volta che un'ondata di risate attraversava il pubblico senza che nessuna battuta venisse pronunciata.

Michel Hazanavicius è un virtuoso del pastiche. La riuscita dei suoi due OSS 117 non deriva soltanto dall'assurdità delle battute, dalla derisione sbrigliata di Jean Dujardin. Si trattava anche di regia, di movimenti di gru che imitavano e trascendevano allo stesso tempo il cinema francese commerciale degli anni Sessanta, di una paletta cromatica di quei tempi ma infinitamente più ricca.

*The Artist* affronta una sfida assai più forte. Si tratta di rievocare un episodio fondatore del cinema moderno (che è accessoriamente il soggetto di uno dei film più celebri di questa storia – *Cantando sotto la pioggia* di Stanley Donen e Gene Kelly: l'irruzione del cinema sonoro. Sconvolge la vita di George Valentin (Jean Dujardin). Seduttore dai baffi sottili come quelli di Douglas Fairbanks, dalla chioma impomatata come quella di Rodolfo Valentino,



Jean Dujardin e Bérénice Bejo in *The Artist*

Valentin accumula i successi. Nel 1927 il suo percorso incrocia quello di Peppy Miller (Bérénice Bejo), graziosa comparsa che perde di vista prima di ritrovare il suo musetto (...) sulle copertine delle riviste di cinema. La starlette e il bellimbusto si incrociano, lei in ascesa, lui in declino, il 25 ottobre 1929, giorno delle 'prime' dei loro rispettivi film e del crac che portò alla Grande Depressione. Questa prima parte di *The Artist* è condotta con una virtuosità trascinante. C'è del pastiche nello stile di Michel Hazanavicius, che sa ritrovare perfettamente le panoramiche e i traveling del muto. Ma quando è necessario, si serve di un vocabolario un po' più moderno. Gli attori procedono allo stesso modo. Dujardin gigioneggia peggio di Max Linder quando recita un attore al lavoro. Ma fra una ripresa e l'altra, si fa più sfumato, più realistico.

(...) Si riconosceranno alcune celebri figure hollywoodiane di passaggio, John Goodman come forzato della messa in scena, James Cromwell come fedele autista, che si muovono in una sorprendente ricostruzione della Los Angeles d'antan. La magia digitale permette di cumulare gli effetti magici di sfondi dipinti e il realismo immateriale dei pixel.

Thomas Sotinel, *Le virtuose Michel Hazanavicius pastiche le cinéma des années*

1920, "Le Monde", 16 maggio 2011

*It is wonderful to see a moving image in the 4:3 format on a huge screen. That was how they saw Chaplin or Abel Gance at the Grauman Chinese Theatre in Los Angeles or at the Gaumont Palace in Place Clichy. It is even more wonderful when the image is in black and white and the lips of the actors move without issuing a single sound.*

*The morning of Sunday, May 15, we rediscovered the pleasure of silent film with Michel Hazanavicius's The Artist, shown for the press at the Grand Théâtre Lumière in Cannes. And the pleasure continued after the first scenes, waves of laughter flowing through the audience without a line being said.*

*Michel Hazanavicius is a pastiche genius. The success of his two OSS 117 films is not only the fruit of the absurd lines and Jean Dujardin's unbridled mockery, but also of the directing, crane movements that simultaneously imitate and transcend commercial French film of the '60s, a color palette of those times but infinitely richer.*

*The Artist was much more challenging. It sets out to re-create a foundational period of modern cinema (incidentally the subject of one of the greatest films of history*



Gideon Bachmann e Pier Paolo Pasolini  
sul set dei *Il fiore delle Mille e una notte*  
(Foto di Roberto Villa)

– *Singing in the Rain* by Stanley Donen and Gene Kelly): the explosion of sound, which turns George Valentin's (Jean Dujardin) life upside down. A seducer with a thin mustache like Douglas Fairbanks, hair slicked back like Rudolph Valentino, Valentin racks up success after success. In 1927 he crosses paths with Peppy Miller (Bérénice Bejo), a charming extra he loses track of before finding her face (...) on the cover of movie magazines. The starlet and the playboy meet up again, she a rising actress, he in decline, on October 25, 1929, the day of the premiere of their respective films and of the crash that led to the Great Depression. The first part of *The Artist* is told with compelling mastery. Michel Hazanavicius's style incorporates pastiche; he skillfully re-creates the pan and travelling shots of silent film, but when necessary he uses slightly more modern techniques. The actors do the same. Dujardin hams it up worse than Max Linder does as an actor at work, but between scenes, he is more nuanced, more realistic. (...) There are also a few famous Holly-

wood faces that appear in this stunning reconstruction of bygone Los Angeles: John Goodman as the studio boss and James Cromwell as the faithful driver. Digital magic combines the magic effects of painted backgrounds with the intangible realism of pixels.

Thomas Sotinel, Le virtuose Michel Hazanavicius pastiche le cinéma des années 1920, *"Le Monde"*, May 16, 2011

## UNDERGROUND NEW YORK

Stati Uniti, 1967 Regia: Gideon Bachmann

■ T. alt.: *Protest Wofür*; Int.: Shirley Clarke, Jonas Mekas, Adolfo Mekas, Michelangelo Antonioni, Allen Ginsberg, Susan Sontag, George Kuchar, Carl Linder, Bruce Conner, Andy Warhol ■ Digibeta. D.: 51'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Gideon Bachmann

Negli anni Sessanta i registi sperimentarono nuove forme che dialogavano con i cambiamenti radicali nell'arte, nella musica, nello spettacolo e nella cultura popolare. Seguendo l'esempio dei Beats, la controcultura brulicava di contestazione, di libera espressione, di rottura dei tabù, e grazie alla Film-Makers' Coop e alla Factory di Andy Warhol le cineprese 16mm portavano sullo schermo un modo di vedere completamente nuovo. Quei giorni entusiasmanti del "cinema underground" furono descritti da Gideon Bachmann in un brillante programma per la televisione tedesca, *Underground New York (Protest Wofür)*. Oggi poco visto, è una delle rare testimonianze rimaste a documentare i diversi aspetti della comunità cinematografica indipendente di New York in quel periodo esaltante.

Il film è un ritratto del cinema underground newyorkese, con rari filmati di Shirley Clarke, George Kuchar, Andy Warhol, Jonas Mekas, Allen Ginsberg, Tuli Kupferberger, Carl Linder, Michelangelo Antonioni e molti altri.

Gideon Bachmann, nato in Germania, ha vissuto negli Stati Uniti e in Italia. È giornalista, fotografo e regista cinematografico. Ha realizzato alcuni leggendari documentari, come *Ciao, Federico!* (1969), *A Camera is not a Molotov Cocktail*, *The Schlöndorff Protocol*, e le serie televisive

*Movies on Movies* e *The Cinema of the Men Who Say No*. Da anni lavora al progetto *Vox Humana*.

In the 1960s, filmmakers investigated new forms of production in dialogue with radical shifts in art, music, performance and popular culture. Following the example of the Beats, the counterculture was alive with protest, freedom of expression and the breaking of taboos, and from the Film-Makers' Coop to Andy Warhol's Factory, portable 16mm cameras were bringing a whole new way of seeing to the cinema screen. These heady days of "underground film" were captured by Gideon Bachmann in a spirited broadcast for German television, *Underground New York (Protest Wofür)*. Rarely seen today, it is one of the few surviving documents to show aspects of New York's independent film community during this exhilarating period.

The film is a portrait of the New York underground film, with rare footage of Shirley Clarke, George Kuchar, Andy Warhol, Jonas Mekas, Allen Ginsberg, Tuli Kupferberger, Carl Linder, Michelangelo Antonioni and many others.

Gideon Bachmann, born in Germany, lived in the USA and Italy. He is a journalist, a photographer and a movie director. He realised some legendary documentaries, as *Ciao, Federico!* (1969), *A Camera Is Not a Molotov Cocktail*, *The Schlöndorff Protocol*, the Tv series *Movies on Movies* and *The Cinema of the Men Who Say No*. He works to the project *Vox Humana* after longtime.

## CINICO TV

Italia, 1989-1992

Regia: Daniele Cipri, Franco Maresco

■ Ideaz.: Franco Maresco; F.: Daniele Cipri; Mo.: Daniele Cipri, Franco Maresco; Int.: Pietro Giordano, Giovanni Lo Giudice, Marcello Miranda, Giuseppe Paviglianiti, Francesco Tirone, Carlo Giordano, Giuseppe Filangeri, Natale Lauria, Gaetano Lo Nano, Angelo Balistreri; Voce: Franco Maresco; Prod.: Daniele Cipri, Franco Maresco per RAITRE ■ DigiBeta D.: selezione di 60'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

“Nascere a Palermo è una specie di condanna, ma non sono mai andato via perché mi sarebbe sembrato un tradimento. D'altra parte non immagino *Cinico Tv* in nessun altro posto al mondo”. Per Franco Maresco, isolato e geniale regista palermitano, la sua città è stata palcoscenico degradato in bianco e nero della comicità surreale proprio mentre attorno il tritolo della mafia ricontrattava le quote di potere e influenza in una Seconda Repubblica allora nascente. Ruderì, immondizia, rottami, mutande, peti e rutti sono entrati dallo schermo tv all'ora di cena nelle case degli italiani nella primavera del 1992, accendendo feroci dibattiti culturali sui confini del trash e dell'estetica del brutto, sul senso del post storico e del post umano. Era il mondo poetico e disperato del ciclista Francesco Tirone, del petomane Giuseppe Paviglianiti, del cantante fallito Giovanni Lo Giudice, delle ‘schifezze umane’ Carlo e Pietro Giordano, dell'afasico uomo in mutande Miranda, dei frenetici fratelli Abbate. Oggi, a quasi vent'anni dall'esordio della serie televisiva andata in onda su RAI 3 e poi replicata in frammenti all'interno di *Fuori Orario* e *Blob*, la Cineteca di Bologna ripropone l'intera produzione cinica di Daniele Ciprì e Franco Maresco (...). Vent'anni fa quel dialetto (quei corpi, quei paesaggi, quei silenzi, quel degrado) era la voce autentica, senza filtri né doppiaggi, di una città diventata il centro di produzione dell'orrore nazionale. Mentre tv e giornali (e poi un cinema e le fiction seriali da dimenticare) sbattevano in faccia agli italiani le immagini in bianco e nero di una Palermo che aveva partorito i mostri mafiosi in azione a Capaci e, poco dopo, a via D'Amelio. Accanto all'emozione e allo sgomento che scorrevano a fiumi nella televisione pubblica e privata, sfociando, spesso, nella retorica arendevole di una classe politica in dissoluzione, con un coraggio oggi impensabile RAI 3 mostrava le radici dell'orrore, in una operazione di realismo televisivo mai più ripetuta. E che tutt'oggi resta probabilmente l'azione più forte di smitizzazione della mafia mai compiuta in televisione (...). Immagini dal sapore anche profetico, con l'ode di Tirone a Berlusconi, ancora semplice imprenditore, crudele parodia di un successo elettorale di là da venire ma già perfettamente innestato nell'animo del cittadino, palermitano o italiano, “folle di Dio”, come dice Maresco.



Cinico Daniele Ciprì e Franco Maresco con alcuni attori sul set di *Cinico TV*

Giuseppe Lo Bianco, *Adesso è cinico il cofanetto*, “Il Fatto Quotidiano”, 31 marzo 2011

*“Being born in Palermo is a kind of punishment, but I've never left because it would feel like betrayal. Moreover, I can't imagine Cinico Tv in any other place in the world.” To Franco Maresco, a brilliant, solitary director from Palermo, his city was the stage of a surreal comedy of rampant decay just as the Mafia was renegotiating the division of power and influence in the emerging Second Republic. Ruins, trash, scraps, underwear, flatulence and burping raided the TV screen at dinnertime in Italian homes in the spring of 1992, sparking hostile cultural debates about the limits of trash and the aesthetics of ugliness, the sense of post-history and post-humanity. It was the desperate and poetic world of the cyclist Francesco Tirone, the flatulist Giuseppe Paviglianiti, the failed singer Giovanni Lo Giudice, the “human scraps” Carlo and Pietro Giordano, the aphasic man in underwear Miranda, the berserk Abbate brothers. Today, almost twenty years after the television program's debut on RAI 3, reappearing in fragments during Fuori Orario and Blob, the Cineteca di Bologna offers Daniele Ciprì and Franco*

*Maresco's entire cynical production (...). Twenty years ago that dialect (those bodies, landscapes, silences, decay) was the true voice, neither filtered nor dubbed, of a city that had become a center of national horror. While TV and newspapers (and later film and unmemorable TV series) bombarded Italians with clear images of a Palermo that had spawned a monstrous Mafia at work first in Capaci and, right after, in via D'Amelio. Alongside the emotions and horror flooding public and private television, often flowing into the compliant rhetoric of a political class in demise, RAI 3 took a courageous step that today is unthinkable: it broadcasted the root of horror with a realistic television program that today still is the most powerful televised operation of demystifying the Mafia (...). Prophetic images, with Tirone's ode to Berlusconi, still a mere entrepreneur, cruel parody of an electoral success yet to come but already deep in the soul of the voter, whether from Palermo or Italian, “God crazy”, in the words of Maresco.*

Giuseppe Lo Bianco, *Adesso è cinico il cofanetto*, “Il Fatto Quotidiano”, March 31, 2011

## SODANKYLÄ FOREVER – DRAMA OF LIGHT

Finlandia, 2010 Regia: Peter von Bagh

■ Scen.: Peter von Bagh; F.: Arto Kaivanto; Mo.: Petteri Evilmampi; Su.: Martti Turunen; Int.: Samuel Fuller, Michael Powell, Francis Ford Coppola, Milos Forman, Joseph H. Lewis, Youssef Chahine, Miklós Jancsó, Robert Parrish, Ettore Scola, Jacques Demy, Mario Monicelli, Elia Suleiman, John Sayles, Amos Gitai, John Boorman, Freddie Francis, Roy Ward Baker, Val Guest, Claude Sautet, Sergio Sollima, Francesco Rosi, Dino Risi, Victor Erice, Dusan Makavejev, Richard Fleischer, André De Toth, Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Bob Rafelson; Prod.: Peter von Bagh, Mark Lwoff, Nosferatu Oy, Bufo Film Production ■ Digibeta D.: 58'. Col. Versione finlandese e inglese / Finnish and English version ■ Da: Nosferatu Oy

*Sodankylä Forever* è al contempo un documento personale e un diario creato dal direttore di un festival, me stesso, ma si spera che sia anche una riflessione generale sui festival cinematografici: cosa sono, cosa si propongono? Il Midnight Sun Film Festival fu creato venticinque anni fa da tre registi – Aki e Mika Kaurismäki, Anssi Mänttari – che ebbero la straordinaria idea di organizzare un festival cinematografico letteralmente in mezzo al nulla, in un piccolo villaggio chiamato Sodankylä, 120 chilometri a nord del Circolo polare artico, nella Lapponia finlandese. Sin dall'inizio è stato presente un elemento cruciale: una quotidiana discussione mattutina di due ore tra me e ciascuno dei principali registi ospiti, senza interferenze da parte del pubblico o della stampa. Questo comportava una certa concentrazione e tempi impegnativi rispetto a quelli frenetici e artificiosi di molti altri festival. Alcuni hanno detto che le discussioni mattutine erano simili a sessioni di psicanalisi.

Tutte queste discussioni venivano filmate, e dunque sorse presto l'idea di un montaggio. Ma per anni non accadde nulla, perché molto semplicemente non sapevo come procedere. La soluzione è stata abbandonare del tutto la cronologia e costruire una sorta di dialogo celeste (dato che tante delle persone filmate non sono più con noi) tra gli ospiti lungo tutta la storia del festival, tra la luce dei film (come dice Aki Kaurismäki, il film è luce, il digitale

è elettronica) e quella della natura, magicamente presente alla metà di giugno, quando si proiettano film giorno e notte e gli spettatori trovano sempre il sole ad attenderli quando escono dalla sala, anche alle tre del mattino.

Non mi sono reso realmente conto delle dimensioni dell'impresa se non quando è iniziato il lungo lavoro di montaggio (che ha prodotto quattro film distinti per un totale di quattro ore e mezza) e quando la "saggezza del montaggio" ha cominciato a imporre la sua visione indipendente: il festival come rete di emozioni, legami segreti, parole e comunicazioni che non si riferiscono solo al momento presente ma sono anche cariche di storia, unite dalla solidarietà tra registi, a riflettere la bellezza e la serietà della professione che ora rispetto più che mai. In quella che è forse la più grande concentrazione di voci di registi in un solo film, gli ospiti appaiono come esseri umani e come artisti, lontani dalle solite banalità di cui si parla nei festival cinematografici. Sono cittadini-artisti, le cui storie personali contribuiscono a una sintesi emotiva grande e unica tra il cinema, la presenza dei registi e l'attenzione degli spettatori, mostrando quale miracolo possa essere un festival cinematografico.

Peter von Bagh

*Sodankylä Forever is both a personal document and a diary created by the director of one festival, myself, yet hopefully it is also a reflection about film festivals in general: what are they all about? The Midnight Sun Film Festival was created 25 years ago by three directors – Aki and Mika Kaurismäki, Anssi Mänttari – who invented the astounding idea of holding a film festival literally nowhere - in a small village called Sodankylä, 120 kilometers north of the Arctic Circle in Finnish Lapland. One key element was there from the beginning: a two-hour morning discussion between me and each of the principal guest filmmakers, without interference from the audience or the press. That meant a certain concentration and an important duration in contrast to the hectic and faked entertainment pace of many other festivals. Some have claimed that the morning discussions were sometimes like psychoanalytical sessions. All of these discussions were filmed, and*

*so the idea of a montage came early. Yet nothing happened for years as I just didn't know how to do it. The solution was to abandon all chronology and to construct some kind of heavenly dialogue (given that so many of those filmed are not with us any more) between the guests throughout the history of the festival, between the light of film (as Aki Kaurismäki says, film is light, digital is electronics) and nature, magically present in mid-June, when films are presented all day and all night, and spectators face the sun whenever they come out of the cinema, even at three in the morning.*

*I hardly understood the dimensions of the task before the long work of editing commenced (resulting in four separate films, four and a half hours in all) and when the "wisdom of montage" started its independent dictation: the festival as a network of emotions, secret connections, words and communications that are not only about the moment but are also charged with history, connected by the solidarity among filmmakers, reflecting the beauty and seriousness of the profession that I respect more than ever now. The directors, arguably the greatest concentration of filmmakers' voices in one movie, appear as humans and artists who don't talk about the usual film festival trivialities. They are artist-citizens, whose personal histories contribute to a great and unique emotional synthesis: between film, the presence of filmmakers and the attentive audience – indicating what a miracle a film festival can be.*

Peter von Bagh

## L'ULTIMO GATTOPARDO

Italia, 2010 Regia: Giuseppe Tornatore

■ Scen.: Giuseppe Tornatore; F.: Fabio Zamboni; Mo.: Massimo Quaglia; Mu.: Ennio Morricone, Carlo Rustichelli, Armando Trovajoli, Nino Rota; Int.: Goffredo Lombardo, Alain Delon, Mario Monicelli, Ettore Scola, Francesco Rosi, Giuseppe Tornatore, Sophia Loren, Burt Lancaster, Ermanno Olmi, Enrico Medioli, Gian Luigi Rondi, Enrico Lucherini, Ennio Morricone, Carlo Verdone, Suso Cecchi d'Amico, Giuseppe Rotunno, Lina Wertmüller, Massimo De Rita, Renzo Arbore, Folco Quilici, Bud Spencer, Fabrizio Costa, Dario Argento, Enrico Vanzina, Carlo

Vanzina, Armando Trovaioli, Giuliano Gemma, Caterina d'Amico, Riccardo Tozzi, Carlo Bixio, Gabriella Pession, Pasquale Squitieri, Nino D'Angelo, Gianni Morandi, Neri Parenti, Virna Lisi, Massimo Ranieri, Pippo Baudo, Mario Morra, Giacomo Furia, Patrizia Carrano, Cristiana Capotondi, Franco Giraldi, Paolo Pietrangeli, Elena Sofia Ricci, Alberto Bevilacqua, Callisto Cosulich, Marco Vicario, Claudio Mancini, Ciro Ippolito; Prod.: Guido Lombardo per Titanus; Pri. pro.: settembre 2010 ■ 35mm. D.: 75'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Titanus

Documentario prodotto dal figlio Guido per ricordare la vita e il lavoro di un produttore fra i più illustri della storia del cinema italiano, Goffredo Lombardo, e della Titanus. Diretto da Giuseppe Tornatore, contiene una serie di sequenze di film prestigiosi della Titanus con testimonianze d'archivio ed esclusive di attori, registi, sceneggiatori, sia italiani che stranieri, che hanno lavorato con Goffredo Lombardo e che tracciano la storia centenaria di una delle più prestigiose case cinematografiche italiane.

“La vicenda di Goffredo Lombardo è una storia di per sé avvincente. Attraverso di lui si ripercorre la storia di una dinastia, cominciata con il padre Gustavo, che è già protagonista nel momento in cui il cinema viene inventato e attraverso l'avvicendamento dal padre al figlio si arriva all'epoca della fiction televisiva. Una famiglia testimone di tutta la parabola storica del cinema. Mi è sembrata l'occasione per dimostrare la mia gratitudine. Era un uomo dal carattere complesso, ma molto generoso nei confronti del cinema e dei registi che amava. Un uomo schivo, tant'è che con difficoltà ho trovato materiale di repertorio su di lui, qualche intervista e niente più. Tante invece le fotografie che ho utilizzato, in alcuni casi animandole per evitare il contrasto delle immagini fisse con il fluire di quelle di repertorio tratte dai film. La sua segretaria Cesarina racconta che rischiavano di andare gambe all'aria per colpa del *Gattopardo* e di *Sodoma e Gomorra* in contemporanea, perché producevano anche venti film all'anno. Lui non è scappato con la cassa, ha venduto i suoi averi, ha pagato dodici banche e persino gli amici che gli si sono rivoltati contro. Tutto pur di evitare il fallimento. E ci riuscì. Era un uomo tutto d'un pezzo, gentiluomo d'altri tempi, ele-

gante, caparbio, diplomatico. Ho raccolto decine di testimoni che con Lombardo hanno lavorato, mentre dietro scorrono le immagini dei film della Titanus. Ci sono tutti i generi, dai melò (come *Tormento* e *Catene*) alle commedie di Totò, la serie di *Pane amore e ...*, *Poveri ma belli*, fino ai grandi autori come Petri, Olmi e tanti altri. Goffredo produsse il mio primo film *Il camorrista* ed è stato fondamentale per il nostro cinema. Gli piacque anche il progetto di *Nuovo Cinema Paradiso*, ma dopo il sì iniziale, rimase impaurito per la complessità del racconto, e mi disse che lo aveva convinto la storia orale ma non quella scritta. Alla fine il film che vinse l'Oscar non lo feci con lui ma con Franco Cristaldi, avuto il suo consenso. Ci separammo insomma da buoni amici.

Il documentario comprende numerose interviste a personalità del cinema e della cultura come, fra gli altri, Alain Delon, Mario Monicelli, Ettore Scola, Francesco Rosi, Giuseppe Tornatore, Sophia Loren, Burt Lancaster, Ermanno Olmi, Enrico Medioli, Gian Luigi Rondi, Enrico Lucherini, Ennio Morricone, Carlo Verdone, Suso Cecchi d'Amico, Giuseppe Rotunno, Lina Wertmüller, Folco Quilici, Bud Spencer, Dario Argento, Armando Trovaioli, Giuliano Gemma, Caterina d'Amico, Pasquale Squitieri, Virna Lisi, Giacomo Furia, Patrizia Carrano, Franco Giraldi, Paolo Pietrangeli, Elena Sofia Ricci, Callisto Cosulich, Marco Vicario.

*A documentary produced by his son Guido about the life and work of one of the greatest producers in the history of Italian film and Titanus: Goffredo Lombardo. Directed by Giuseppe Tornatore, the documentary features sequences from the most renowned Titanus films with archive materials and exclusive interviews of Italian and international actors, directors, and screenwriters who worked with Goffredo Lombardo and who illustrate the hundred year history of one of the most prestigious Italian production companies. “The story of Goffredo Lombardo is itself a compelling one. We can trace through him the history of a dynasty that began with his father Gustavo, a leading figure when film was invented, and with the transition from father to son the advent of the television series. A family that witnessed the entire course of film history. It*

*was an opportunity to show my gratitude. He was a complex man but very generous with film and the directors he loved. A reserved man, so much so that I had a hard time finding archive materials about him, a few interviews and nothing else. However, I did use a lot of photos, animating a few of them to avoid the contrast of still images with archive footage taken from films. His secretary Cesarina said they risked going belly up producing *Il Gattopardo* and *Sodom and Gomorrah* at the same time, because they produced up to twenty films per year. He did not run away with the cash; he sold his possessions, paid twelve banks and even his friends who had turned against him. Everything to avoid bankruptcy. And he did it. He was an upright man, a gentleman from another time, elegant, headstrong, diplomatic. I captured dozens of people who worked with Lombardo, while images from Titanus films play in the background. There is every kind of genre, from melodramas (like *Tormento* and *Chains*) to Totò's comedies, the series *Bread, love and...*, *Poor but Beautiful*, and the works of great directors like Petri, Olmi and many more. Goffredo produced my first film *The Professor* and was fundamental to Italian film. He also liked the idea of *Cinema Paradiso*, but after his initial yes the story's complexity frightened him, and he said to me that the oral story convinced him but the written one did not. In the end I made the Oscar-winning film with Franco Cristaldi, with his consent. We parted ways as good friends.”*

*The documentary includes numerous interviews with figures from film and culture such as Alain Delon, Mario Monicelli, Ettore Scola, Francesco Rosi, Giuseppe Tornatore, Sophia Loren, Burt Lancaster, Ermanno Olmi, Enrico Medioli, Gian Luigi Rondi, Enrico Lucherini, Ennio Morricone, Carlo Verdone, Suso Cecchi d'Amico, Giuseppe Rotunno, Lina Wertmüller, Folco Quilici, Bud Spencer, Dario Argento, Armando Trovaioli, Giuliano Gemma, Caterina d'Amico, Pasquale Squitieri, Virna Lisi, Giacomo Furia, Patrizia Carrano, Franco Giraldi, Paolo Pietrangeli, Elena Sofia Ricci, Callisto Cosulich and Marco Vicario.*

## THE LOOK (A SELF PORTRAIT THROUGH OTHERS)

Germania/Francia, 2011

Regia: Angelina Maccarone

■ Sog.: Angelina Maccarone; F.: Bernd Meiners, Judith Kaufmann; Mo.: Bettina Bohler; Mu.: Jakob Hansonis, Alex de Silva; Su.: Pascal Capi-  
tolin, Ulla Kösterke, Carsten Windt; Int.: Char-  
lotte Rampling, Peter Lindebergh, Paul Auster,  
Barnaby Southcombe, Juergen Teller, Fred-  
erick Seidel, Franckie Diago, Anthony Palliser,  
Cynthia Fleury, Joy Fleury; Prod.: Prounen Film;  
Pri. pro.: 16 maggio 2011 ■ Digibeta. D.: 95' Col.  
Versione inglese / English version ■ Da: Mk2 e  
Les Films d'Ici

In *The Look* l'attrice e icona inglese Char-  
lotte Rampling è oggetto di uno sguardo  
documentaristico in perfetta sintonia con  
la sua personalità anticonformista. La  
regista tedesca Angelina Maccarone, già  
autrice di film come *Unveiled* e *Vivere*,  
incentrati anch'essi su figure di protago-  
niste forti, definisce questo lavoro "un au-  
toritratto attraverso gli altri" e lascia che  
Charlotte Rampling parli di una serie di  
argomenti, dall'età al desiderio e alla mor-  
te, con amici artisti come Peter Lindbergh  
e Paul Auster. Povero di dettagli biografi-  
ci, il documentario sceglie invece di in-  
vestigare l'affascinante personalità dell'at-  
trice. Questo sarebbe un film perfetto per  
aprire una retrospettiva in una cineteca e  
potrebbe avere un discreto ritorno come  
opera di nicchia, anche se non ha gli ele-  
menti per un successo strepitoso sul gran-  
de schermo.

Il segmento iniziale, *Exposure*, nel quale  
la Rampling discute di esposizione con  
Lindbergh, è il più convincente dei capi-  
toli, un mini-ritratto che mette in luce non  
solo l'attrice e il suo rapporto con il suo  
mestiere, il suo aspetto fisico e l'obiettivo  
fotografico, ma anche il fotografo e la gio-  
cosa amicizia che li lega. In un momen-  
to di spontaneità la Rampling fa posare  
Lindbergh per scattargli delle foto, cosa  
che apparentemente non gli è mai suc-  
cessa. Come volevasi dimostrare, la diva  
sessantacinquenne non solo si rivela una  
buona fotografa dilettante ma mette in  
luce anche il suo carattere assertivo. (...)   
Vengono esplorati otto temi, in conversa-  
zioni a tu per tu che si svolgono tra New  
York, Parigi e l'Inghilterra. Tra gli argo-

menti ci sono l'età (*Age*) con il romanziere  
Paul Auster; i tabù (*Taboo*) con il fotogra-  
fo tedesco Juergen Teller, con il quale nel  
2005 ha realizzato l'audace libro di foto-  
grafie *Louis XV*; e il desiderio (*Desire*) con  
lo scenografo Franckie Diago, con il quale  
ha lavorato nel film di Laurent Cantet sul  
turismo sessuale *Verso il sud*. (...)

Bisogna riconoscere alla Maccarone il  
merito di aver voluto ritrarre la personalità  
dell'attrice più che produrre un'esplicita  
biografia in senso tradizionale.

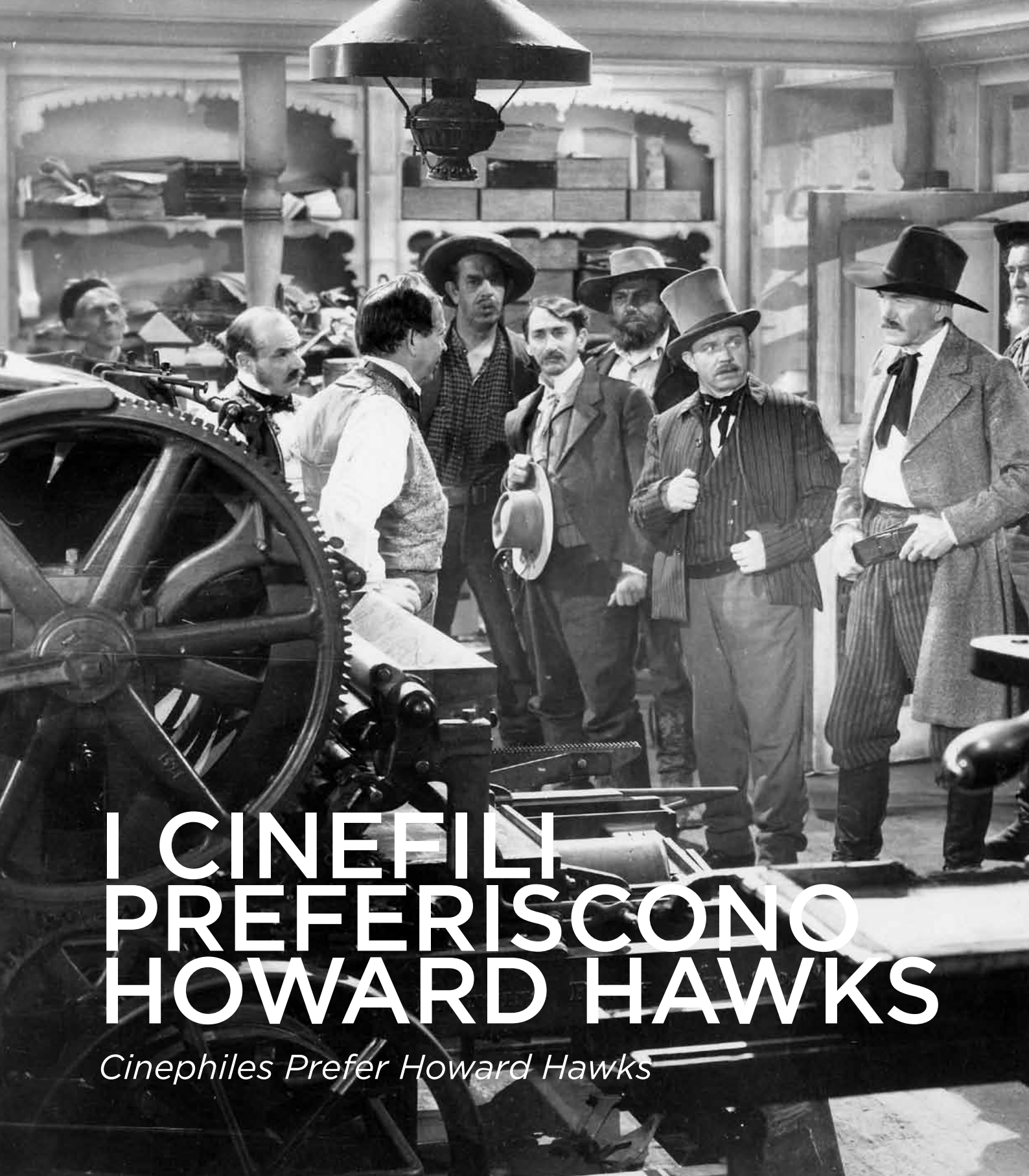
Boyd Van Hoeij, "Variety", 19 maggio  
2011

*English actress and icon Charlotte Ram-  
pling is given a documentary once-over  
in tune with her nonconformist personal-  
ity in The Look. German helmer Angelina  
Maccarone, whose fiction features such  
as Unveiled and Vivere also showcased  
strong femme protags, dubs this work  
"a self-portrait through others," and lets  
Rampling discuss topics ranging from  
age to desire and death with artist friends  
such as Peter Lindbergh and Paul Auster.  
Light on biographical detail, the film in-  
stead investigates Rampling's fascinat-  
ing personality. The pic's ideally suited  
to kick off retros at cinematheques, and  
could do minor niche theatrichal biz,  
though it lacks any bigscreen wow. Open-  
ing seg, which sees Rampling discuss  
Exposure with Lindbergh, is the strongest  
of all segments, a telling mini-portrait not  
only of Rampling, her relationship to her  
profession, her looks and the camera, but  
also of the celebrity photographer and the  
duo's playful friendship. In a spontane-  
ous moment, Rampling makes Lindbergh  
pose for some pictures, which apparently  
he has never done before. Unsurprisingly,  
the 65-year-old diva not only turns out to  
be a capable shutterbug but loves being  
in command. (...) A total of eight topics  
are explored, each time in one-on-one  
conversations that take place between  
New York, Paris and England. Subjects  
include Age, with novelist Paul Auster;  
Taboo with German photographer Juer-  
gen Teller, with whom she shot the risqué  
2005 Louis XV series, and Desire with  
production designer Franckie Diago, with  
whom she worked on Laurent Cantet's  
sex-tourism pic Heading South. (...) Much  
to her credit, Maccarone tries to paint a  
picture of the artist's personality rather*

*than make a straightforward and chrono-  
logical biography.*

Boyd Van Hoeij, Variety, may 19, 2011





# I CINEFILI PREFERISCONO HOWARD HAWKS

*Cinephiles Prefer Howard Hawks*

“... Hawks si concentra innanzitutto sull'odore e sul sapore della realtà, dandole una grandezza e una nobiltà insolite e invero a lungo celate; egli dà una coscienza classica alla sensibilità moderna”. (Jacques Rivette)

Dopo Sternberg, Capra e Ford, ecco Howard Hawks. Una *pars pro toto* anziché la retrospettiva integrale di una lunga carriera che ovviamente non possiamo ospitare. Un primo piano essenziale, dinamicamente pregnante: tutti i muti e gli intensi esordi sonori. È da lì che solitamente partono gli studi sul cinema di Hawks. È evidente che i suoi muti sono molto meno conosciuti di quelli dei suoi grandi colleghi appena menzionati. L'unica eccezione è forse *A Girl in Every Port*, il film che insieme ai due di Pabst rivelò Louise Brooks come il “volto del secolo” e che fu vissuto come un'esperienza scintillante dagli spettatori parigini del 1928 e dal pubblico della retrospettiva che si svolse nel 1962 a New York e che promosse una nuova consapevole visione del regista come “colui che ha letteralmente inventato il cinema americano” (John Carpenter).

Non che fosse passato inosservato, anche se il suo nome era meno celebre dei suoi film, molti dei quali furono tra i più popolari della sua epoca. Manny Farber (1957) considerò Hawks una figura chiave perché “mostra il massimo di velocità, di vita e sguardo interiore con il minimo di inciampi”. Per Rivette (1953), Hawks “incarna le qualità più alte del cinema americano, è il solo regista americano che sa trarre una *morale*”. (Giudizio al quale si affiancò quello di Henri Langlois, il quale osservò che la creazione di Hawks derivava essenzialmente “da un assemblaggio di fatti, parole, rumori, movimenti, situazioni, simile all'assemblaggio di un motore”). Eppure, nonostante i molti testi brillanti (di Bogdanovich, Wollen, Douchet, Wood, Sarris, Haskell) scritti quando Hawks era diventato un nome mitico, dei suoi film muti non si è quasi parlato. Prendiamola come una splendida sfida, dato che oggi sappiamo che non c'è alcuna ragione di minimizzare quella parte dell'opera di Hawks. I suoi grandi film sonori derivano organicamente dai muti.

Non è la prima volta che le intuizioni più rare e seducenti vengono da Henri Langlois: “Curiosamente, *A Girl in Every Port*, così insolito per gli spettatori dell'epoca, oggi lo sembra meno di *Fig Leaves*, in cui l'arte di Hawks agisce in totale libertà”. Buona intuizione, visto che il film è stato recentemente discusso a proposito di “rappresentazione femminile e cultura consumistica”... Nei suoi muti Hawks esplorò a volte direzioni sorprendenti (si veda

“...Hawks first of all concentrates on the smell and feel of reality, giving reality an unusual and indeed long-hidden grandeur and nobility; he gives the modern sensibility a classical conscience”. (Jacques Rivette)

After Sternberg, Capra and Ford, enter Howard Hawks. A *pars pro toto* instead of the full retrospective of a long career which we obviously can't accommodate, but an essential, dynamically charged, close-up: all the silents and the poignant beginnings of the sound period. That is where accounts of Hawks usually begin. It's evident that his silents are remarkably less known than those of any of his afore-mentioned great colleagues. Or perhaps only *A Girl in Every Port*, the film that along with her two Pabst films revealed Louise Brooks as the “face of the century” and a scintillating experience for Paris audiences in 1928 as well as for audiences during Hawks' 1962 New York retrospective half a century ago that initiated the new civilized knowledge that Hawks was “the man who literally invented American cinema”. (John Carpenter)

Not that he wasn't noticed, even if his name was less prominent than his films, many of which counted among the most popular of his time. Manny Farber (1957) saw Hawks as a key figure because he “shows a maximum speed, inner life, and view, with the least amount of flat foot”. For Rivette (1953), Hawks “epitomizes the highest qualities of the American cinema, he is the only American director who knows how to draw a moral”. (A notion complemented by Henri Langlois, who observed that Hawks's creation quintessentially derived “from an agglomeration of facts, words, noises, movements, situations, as a motor is assembled”). Still, in all the brilliant writing around the time that Hawks became a mythical name (written about by Bogdanovich, Wollen, Douchet, Wood, Sarris, Haskell), almost nothing is said about his silent films. Let's take this as a splendid challenge as we know now that there is no reason to belittle that part of Hawks' oeuvre. His great sound achievement grows organically from the silents. It's not the first time that the rarest and most tempting clues come from Henri Langlois: “Curiously, *A Girl in Every Port*, so novel for people at the time, seems much less so today than *Fig Leaves*, in which Hawks's art operates in complete freedom”. A good intuition, as the film has been discussed recently in the context of “female representation and consumer culture”... Hawks might have tried surprising direction in his silents (cf Fazil, famous for heavy kissing) but clearly he was on his way to his essence. The

*Fazil*, celebre per i baci spinti) ma era già chiaramente orientato verso quella che sarebbe diventata l'essenza del suo cinema. I primi sonori non sono solo il leggendario *Scarface*: "Da *The Dawn Patrol* a *Ceiling Zero*, Hawks si preoccupa esclusivamente della costruzione e dunque dei volumi e delle linee, è il Le Corbusier del sonoro" (Langlois). Secondo Jacques Rivette, Hawks eccelse in tutti i generi a cui si accostò: era solo una lieve esagerazione, ma si applica alla lettera a *Only Angels Have Wings*, all'incredibile esperienza a colori di *Gentlemen Prefer Blondes* e, perché no, a *Land of the Pharaohs*, perla della nostra sezione dedicata al CinemaScope, che Langlois definì "il solo film epico che abbia stile, rigore e bellezza plastica, qualità di cui avevamo da troppo tempo dimenticato il significato".

Peter von Bagh

*early sound films mean not only the legendary Scarface: "From The Dawn Patrol to Ceiling Zero, Hawks was totally preoccupied with construction. As a result, he became the Le Corbusier of the sound film, in the way he handles lines and volume". (Langlois)*  
*Jacques Rivette observed that Hawks created the best example of every genre he touched - only a slight exaggeration, and literally true of Only Angels Have Wings or or the incredible color experience of Gentlemen Prefer Blondes or, why not, the glory of our CinemaScope series, "the only epic film that has style, rigor, and plastic beauty, qualities whose meaning we had long since forgotten", quoting Langlois's words about Land of the Pharaohs.*

Peter von Bagh



Cary Grant e Howard Hawks sul set di *Monkey Business*

## FIG LEAVES

Stati Uniti, 1926 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Le disgrazie di Adamo*; Sog.: Howard Hawks, Scen.: Hope Loring, Louis D. Lighton; F.: Joseph August; Mo.: Rose Smith; Scgf.: William Cameron Menzies, William S. Darling; Co.: Adrian; Int.: George O'Brien (Adam Smith), Olive Borden (Eve Smith), Phyllis Haver (Alice Atkins), André De Béranger (Joseph André), Eulalie Jensen (Sig.ra Griswald), William Austin (l'assistente di André), Heinie Conklin (Eddie McSwiggen), Ralph Sipperly (l'amico di Adam), Dorothy Dunbar, J. Crawford Rice; Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 22 agosto 1926 ■ 35mm. L.: 1920 m. D.: 70' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox

Non mi ricordavo del film *Le disgrazie di Adamo*, finché non lo rividi in Francia un paio d'anni fa. Pensai che fosse sorprendentemente moderno. C'erano due bobine a colori. Non sapendo come usare il colore, feci costruire questa grande scenografia tutta in nero e argento, facendo togliere tutto il colore. Se ricordo bene, penso che il colore non apparisse affatto, stamparono quella parte in bianco e nero. La storia comincia nel Giardino dell'Eden e poi diventa moderna. La sola cosa strana nel film fu il passaggio dall'antico al moderno. Erano quelli i tempi in cui non c'era un laboratorio per fare dissolvenze, così io e un operatore molto bravo [Joseph August] ci mettemmo a provare qualcosa di diverso. Volevamo sfocare e poi fare una dissolvenza su una nuova scena. E il modo in cui lo facemmo fu quello di prendere una bottiglia di birra che aveva una crepa e di metterla davanti all'obiettivo. La girammo iniziando dalla parte intatta fino al punto in cui si vedeva la crepa. Ma ce la vedemmo brutta perché qualcuno aveva perso la bottiglia di birra, per cui non potemmo più tornare dai tempi moderni a quelli antichi, alla fine del film. Howard Hawks, in Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche, Parma, 1992

*I couldn't remember Fig Leaves until I saw it a couple of years ago in France. I thought it was amazingly modern. It's got two reels of color in it. I didn't know how to use color, so I got this big set, had it*

*done in black and silver, had all the color taken out of it. And if I remember right, I don't think the color showed up. I think they printed that part in black-and-white. The story starts in the Garden of Eden and becomes modern. The only strange thing about it was how we got from old-time to modern. It was the days when they didn't have a laboratory to make dissolves, so a very fine cameraman [Joseph August] and I got together, and we tried to get something a little different. We wanted it to get all fuzzy and then dissolve to the new thing. And the way we did it was to get a beer bottle that had a flaw in it and put it in front of the lens. We turned it from the clear place to the place where the flaw began to show up. But we had an awful time, because somebody lost the beer bottle, so we never could get back from the new stuff to the old in the end of the picture.*

Howard Hawks, in Joseph McBride, Hawks on Hawks, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992

Il titolo inglese significa "foglie di fico", (...) questi elementi del vestiario che permettevano un elegante pudore sotto le ombre del Paradiso terrestre. D'altronde il film è strutturato verticalmente a partire da problemi d'abbigliamento, mentre orizzontalmente si organizza su un parallelo tra l'Eden e l'America del 1926. Questo sistema narrativo aveva già dato prove importanti in *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), *Destino* (Fritz Lang, 1921) e *L'amore attraverso i secoli* (Buster Keaton, 1923). (...) *Fig Leaves* non ha niente di un'opera minore. Malgrado qualche eccesso nella caricatura, il film si impone per la sua solidità. Le sequenze del prologo testimoniano di un gusto raffinato in materia di ironia e derisione. Hawks ravviva questo aspetto con un'insistenza sottile per i giochi di ribaltamento. (...) *Fig Leaves* ha la complessità dell'insieme delle commedie di Hawks. La rivalità vi è sempre confrontata all'atto. La creazione non può mai essere il frutto di una superficialità. (...) Sotto il travestimento di un'amabile commedia leggera, Hawks cristallizza una radiografia distaccata e sarcastica del mondo moderno, accentuandola con i riferimenti al Paradiso terrestre. Noël Simsolo, Howard Hawks, Edilig, Parigi, 1984

*The English title means "fig leaves", (...) items of clothing providing elegant modesty in the shade of earthly Paradise. The film is structured vertically on clothing problems and horizontally on a parallel between Eden and 1926 America. This narrative system had already proven its success in Intolerance (D. W. Griffith, 1916), Destiny (Fritz Lang, 1921) and Three Ages (Buster Keaton, 1923). (...) Fig Leaves has none of the qualities of a minor work. Despite some exaggerated caricaturization, the film is undeniably solid. The introductory sequences demonstrate a sophisticated taste in irony and mockery. Hawks enlivens this aspect with subtly insistent games of reversal. (...) Fig Leaves has the complexity of all of Hawks's comedies. Rivalry is always compared to the act. Creation is never the fruit of superficiality. (...) In the guise of a carefree, pleasant comedy, Hawks captures a detached and sarcastic picture of the modern world, underlined by references to the Garden of Eden.*

Noël Simsolo, Howard Hawks, Edilig, Paris, 1984

## THE CRADLE SNATCHERS

Stati Uniti, 1927 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Amanti per burla*; Sog.: dalla commedia omonima di Russell G. Medcraft e Norma Mitchell; Scen.: Sarah Y. Mason; F.: L. William O'Connell; Scgf.: William Darling; Int.: Louise Fazenda (Susan Martin), J. Farrell MacDonald (George Martin), Ethel Wales (Ethel Drake), Franklin Pangborn (Howard Drake), Dorothy Phillips (Kitty Ladd), William Davidson (Roy Ladd), Nick Stuart (Henry Winton), Arthur Lake (Oscar), Dione Ellis (Ann Hall), Sammy Cohen (Ike Ginsberg), Tyler Brooke (l'osteopata), Sally Eilers; Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 24 aprile 1927 ■ 35mm. Incompleto. L.: 1181 m. D.: 47' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Twentieth Century Fox ■ Restaurato / Preserved by the Library of Congress

In *Amanti per burla* c'è un personaggio di studente timido, biondino, pauroso delle donne, che a un certo punto dichiara: "Le femmine portano disgrazia, e io me ne tengo alla larga". Lo chiamano Swede, lo

Svedese, e questo soprannome che sa di *melting pot* ci porta l'eco di un destino americano: non sarà forse una femmina, sirena bugiarda e bruna, a segnare la disgrazia di un altro povero Svedese nei *Killers* di Hemingway/Siodmak? E non sarà una donna, la figlia amata e perduta, il dolore mai risarcito dello Svedese che oggi giganteggia nella storia della letteratura, protagonista della *Pastorale americana* di Philip Roth? Divagazioni, certo, quali possono insinuarsi in un film come questo, il terzo di Hawks, tessuto crivellato di lacune (mancano all'incirca due bobine, lo snodo centrale resta oscuro): eppure, per quel che ci è dato vedere, tessuto spumoso e leggero, tagliato con mano sicura e bilanciata nelle simmetrie. Interni newyorkesi molto ben arredati (provvede giovanissimo il maestro William Cameron Menzies), tre mogli quarantenni trascurate, tre mariti sottanieri, tre studenti (uno è lo Svedese) subito pronti alla messinscena degli equivoci, appena un po' di lato tre maliziose *flappers*. Nessuna malinconia, nessuna misoginia, nessun destino in agguato, anche lo Svedese rivedrà il suo parere sulle donne e tutto finisce in un disinvolto e democratico gioco delle parti e delle età (*cradle snatcher* è chi si accaparra un amante molto più giovane), piuttosto teatrale ma già un poco *screwball*. Magari Hawks ha in mente le pensose commedie matrimoniali anni Dieci di DeMille, ma qui ogni lezione morale si scioglie in ironica sfrontatezza da età del jazz: un'acerba guerricciola dei sessi, dove, con occhio ben disposto, possiamo anche cogliere scintille che anticipano futuri capolavori.

Paola Cristalli

*In The Cradle Snatchers the blonde, shy, woman-fearing student claims that women bring bad luck so he stays away from them. They call him the Swede, and this melting-pot nickname resounds with an American destiny: wasn't it a lying brunette siren that brought another poor Swede to disgrace in Hemingway/Siodmak's The Killers? And wasn't it a woman, the beloved and lost daughter, who caused the inconsolable grief of the Swede who looms over the history of literature, the main character of Philip Roth's American Pastoral? Ramblings that can certainly worm their way into a film like this one,*

*Hawks's third, which is riddled with holes (about two reels are missing, the crux of the film some what elusive): and yet the fabric of the parts of the film we can see is light and feathery, with skilled, balanced editing. Beautifully decorated New York interiors (thanks to the young maestro William Cameron Menzies), three neglected forty-something wives, three skirt-chasing husbands, three students (one of them the Swede) ready to stage a comedy of errors, and three naughty flappers on the side. No melancholy, no misogyny, no ruined fate, even the Swede will reconsider his view of women, and everything ends in a carefree, democratic game of the sexes and of age (after all, a "cradle snatcher" is a person who has a considerably younger lover) that is rather theatrical and nevertheless a bit screwball. It could be that Hawks had DeMille's thoughtful marriage comedies of the 1910s in mind, but here the moral lesson fizzles away in the ironic cheekiness of the jazz age: an acerbic little war of the sexes where we can glimpse the sparks of future masterpieces.*

Paola Cristalli

## PAID TO LOVE

Stati Uniti, 1927 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Passione di principe*; Sog.: Harry Carr; Scen.: William M. Conselman, Seton I. Miller; F.: L. William O'Connell; Mo.: Ralph Dixon; Scgf.: William S. Darling; Int.: George O'Brien (Michael, il principe ereditario), Virginia Valli (Dolores), J. Farrell MacDonald (Peter L. Roberts), Thomas Jefferson (Leopoldo III, Re di San Savona), William Powell (Principe Eric, nipote del re), Merta Sterling (cameriera di Dolores), Hank Mann (servitore di Michael), Francis MacDonald (Pierre); Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 15 maggio 1927 ■ 35mm. L.: 2030 m. D.: 74' a 24 f/s. Bn/Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Moma - The Museum of Modern Art per concessione Fox ■ Restauro / Preserved by The Museum of Modern Art with support from The Film Foundation and the Hollywood Foreign Press Association

È una commedia romantica ambientata in Ruritania, di nuovo con una trama familiare. (...) Hawks non ha voluto ricono-

scere il film (...). Ciò nonostante si rivela un lavoro rifinito, sicuro ed estremamente fluido, ostacolato dalla perfetta ovvietà dell'intreccio, ma che mostra il regista per la prima volta impegnato nella sperimentazione tecnica. Sotto l'influenza, del resto ammessa, di Murnau, Hawks lascia libera la macchina da presa e, in contrasto con la natura statica dei suoi film precedenti, fa uso di carrelli, panoramiche e gru, conferendo all'azione una sinuosa mobilità. C'è una lunga carrellata – in cui la macchina da presa scivola attraverso una mensa ufficiali piena di fumo, costeggia gli uomini intenti a discorrere e si ferma sul volgare William Powell, il quale sta deliziando i compagni con il racconto delle sue prodezze amorose – che combina una raffinatezza di forma e di contenuto mai prima d'ora incontrata in un film di Hawks. Gode inoltre di una ricca messinscena, con dei fastosi interni di palazzo e un bel ristorante all'aperto sulla spiaggia. Ancora una volta vengono sfruttate le doti di George O'Brien, il cui allegro principe ereditario ossessionato dalle macchine è un personaggio affascinante. Virginia Valli è commovente e intensa come ballerina apache, e riesce a dare nuova vita a un personaggio assai familiare della commedia romantica. Ma è William Powell, nella parte del lascivo cugino del principe ereditario, a fare la parte del leone. Una canaglia alla Stroheim, con tanto di monocolo e baffi arricciati, a un certo punto lo cogliamo a rovistare nei cassetti della ballerina, mentre annusa delicatamente la sua biancheria intima.

Jeffrey Richards, *The Silent Films of Howard Hawks*, "Focus on Film", n. 25, estate-autunno 1976, poi in *Il cinema di Howard Hawks*, a cura di Adriano Aprà e Patrizia Pistagnesi, ERI-La Biennale di Venezia, Roma-Venezia 1981

*Paid to Love is a Ruritanian romantic comedy, again with a familiar plot. (...) Hawks has disowned the film (...). Despite this, the film is a polished, assured and very fluid work, hampered by the over-familiar plot, but showing the director engaging for the first time in technical experimentation. Under the admitted influence of Murnau, Hawks liberates his camera and, in contrast to the static nature of his previous films, he tracks, pans and cranes, conferring on the action a sinuous mobil-*



Paid to Love



ity. There is one lengthy tracking shot, in which the camera glides through a smoke-filled officers' mess past chattering officers to rest on the caddish William Powell regaling his cronies with tales of his amorous exploits, which combines a sophistication of form and content not previously met in Hawks's film. It is lavishly staged with opulent palace sets and a handsome outdoor seashore restaurant. Once again it utilises the talents of George O'Brien whose cheerful car-obsessed crown prince is an engaging character. Virginia Valli is moving and vibrant as the Apache dancer, putting flesh and blood on the bones of a very familiar character of romantic comedy. But the film is stolen by William Powell as the Crown Prince's lecherous cousin. A Stroheimian cad, monocled and moustache-twirling, he is caught at one

point rummaging through Valli's drawers and delicately sniffing her underwear.

Jeffrey Richards, *The Silent Films of Howard Hawks*, "Focus on Film", n. 25, estate-autunno 1976

## A GIRL IN EVERY PORT

Stati Uniti, 1928 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Capitan Barbarblù*; Sog.: Howard Hawks; Scen.: Malcolm Stuart Boylan, Seton I. Miller, Reginald Morris, James K. McGuinness; F.: L. William O'Connell, Rudolph J. Berquist; Mo.: Ralph Dixon; Scgf.: William S. Darling, Leo E. Kuter; Co.: Kathleen Kay; Int.: Victor McLaglen (Spike Madden), Robert Armstrong (Bill alias «Salami»), Louise Brooks (Tessie / «Godiva»); Maria Casajuna (Chiquita di Buenos

Aires), Gladys Brockwell (Madame Flore), Sally Rand (ragazza di Bombay), William Demarest (uomo di Bombay), Phalba Morgan (Lena, la ragazza olandese), Gretel Yoltz (altra ragazza olandese), Felix Valle (il marito di Lena), Francis MacDonald (capobanda), Leila Hyams (moglie del marinaio), Nathalie Kigston (ragazza dei mari del sud), Natalie Joyce, Elena Jurado, Dorothy Mathews (ragazze di Panama), Caryl Lincoln (ragazza di Liverpool), Michael Visaroff; Prod.: William Fox e Howard Hawks per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 18 febbraio 1928 ■ 35mm. L.: 1739 m. D.: 76' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum per concessione di Twentieth Century Fox

Genesi e disavventure di un'amicizia virile. Prima apparizione di questo tema in Hawks che lo riprenderà spesso e soprat-

tutto in due western, *Il fiume rosso* (1948) e *Il grande cielo* (1952). Come in *Il grande cielo*, i due amici non si conoscevano ancora quando comincia l'intrigo. Uno dei due (...) è più attaccabrighe dell'altro e deve sempre essere tirato fuori dai guai da lui. Per il suo quinto film, Hawks sembra già conoscersi a fondo. Tratta il tema con un'asciuttezza che esclude la crudezza, l'esuberanza che caratterizzano, per esempio, *What Price Glory* di Walsh, basato su personaggi e situazioni simili. Distanza in rapporto ai personaggi (così opposti alla calda fraternità di un Ford o di un Walsh), indifferenza di

fronte alla particolarità del loro ambiente (che non sarà descritto se non attraverso alcuni individui che ne fanno parte), sono gli elementi più rilevanti del cinema di Hawks. Vi si insinuano già alcuni di quei salti e rotture di tono di cui l'autore ha il segreto (vedi la sequenza dei due marinai emozionati che lasciano del denaro nelle mani di un ragazzo, la cui madre, vedova di un marinaio, cerca lavoro). Per l'essenziale, domina l'asciuttezza. La si accetta e capita perfino che la si ammiri, perché in Hawks essere asciutti, significa essere naturali ed è anche, esteticamente parlando, la conclusione logica di un ideale

classico di rigore e sobrietà.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Laffont, Parigi 1992

*The creation and misadventures of a friendship between men. Hawks uses this theme here for the first time and will take it up again many times, especially in two westerns, Red River (1948) and The Big Sky (1952). Like The Big Sky, the two friends do not know each other when the plot begins. One of the two (...) is more quarrelsome than the other and constantly has to be saved from trouble by him. With his fifth film, Hawks seems to*



Victor McLaughlin e Louise Brooks in *A Girl in Every Port*





Louise Brooks in *A Girl in Every Port*

*know himself inside and out. He handles the theme in a no-nonsense way that has nothing to do with the rawness and exuberance that characterize, for example, What Price Glory by Walsh, based on similar characters and situations. Distance in the relationship between the characters (the opposite of the warm brotherhood of Ford or Walsh), indifference towards the details of their setting (described only by other individuals who are part of it) are the most salient features of Hawks's cinema. Hawks's secret skill of changing tone winds its way into the film (for instance, the scene in which two excited sailors leave behind some money with the boy whose mother, the widow of a sailor, is looking for a job). His no-nonsense style dominates what is essential. We accept it and end up even admiring it because in Hawks it means being natural and it is also, aesthetically speaking, the logical conclusion of a classic ideal of rigor and sobriety.*

Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, Laffont, Paris 1992

## FAZIL

Stati Uniti, 1928 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *L'asi dell'amore*; Sog.: dalla commedia *L'insoumise* di Pierre Frandaie e dall'adattamento *Prince Fazil* di Philip Klein; Scen.: Seton I. Miller; F.: L. William O'Connell; Mo.: Ralph Dixon; Scgf.: William S. Darling; Co.: Kathleen Kay; Mu.: S.L. Rothafel (Roxxy); Int.: Charles Farrell (Hadjì Fazil), Greta Nissen (Fabienne), John Boles (John Clavering), Mae Busch (Hélène de Breuze), Tyler Brooke (Jacques de Breuze), John T. Murray (il gondoliere), Vadim Uraneff (Ahmed), Josephine Borio (Aïcha), Erville Alderson (Iman Idris), Dale Fuller (Zouroya), Hank Mann (Ali); Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 4 giugno 1928 ■ 35mm. L.: 2057,5 m. D.: 75' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Moma - The Museum of Modern Art per concessione di Fox

Film su commissione a lungo considerato perduto e che riapparve a metà degli anni '70. Il mélange dei generi, caratteristica hawksiana, è qui progressivo e sorprendente. Si comincia in un tono umoristico e caustico (vedi il prologo dove un boia

interrompe per due volte l'esecuzione del condannato per pregare), come se Hawks non credesse molto a questa fantasia araba sulla linea dei film di Valentino e volesse prenderne le distanze. A poco a poco si instaura la gravità, con il sentimento di avventura; e Hawks, che crede sempre più al suo soggetto, vi fa credere anche lo spettatore, trasformando il film in un dramma romantico e tragico. È un po' l'intrusione della tragedia greca nel fotoromanzo esotico per sartine. Un'abile captazione dell'interesse dello spettatore a partire dal suo stesso scetticismo. Una regia impeccabilmente classica alimenta la fascinazione del film. Ma è soprattutto nel mélange dei toni e nell'uso inopinato della serietà che Hawks manifesta la sua maestria. Per lui, non esiste un soggetto così ingrato che non si possa arricchirlo e trasformarlo dall'interno.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Laffont, Paris 1992

*A commissioned film long considered lost and that reappeared in the mid '70s. The mix of genres - characteristic of Hawks - is gradual and surprising in this film. It begins with a caustic, humorous tone (for instance, the beginning where the executioner interrupts killing the convict twice in order to pray), as if Hawks did not really believe in this Arab fantasy reminiscent of Valentino films and wanted to put distance between it and himself. Slowly seriousness is established with the sense of adventure; and Hawks, who increasingly believes in the story, makes the spectator believe in it too, transforming the film in a romantic and tragic drama. It is like a Greek tragedy intruding upon an exotic photonovel for seamstresses. A clever way of tapping the viewer's interest by first using skepticism. Impeccably classic directing heightens the allure of this film. Hawks, however, truly reveals his skill with the mix of tones, the unexpected seriousness. To him, no story is so worthless that it cannot be enriched and transformed from within.*

Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, Laffont, Paris 1992

## TRENT'S LAST CASE

Stati Uniti, 1929 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *L'affare Manderson*; Sog.: da un romanzo di Edmund Clerihew Bentley; Scen.: Scott Darling, Beulah Marie Dix; F.: Harold Rosson; Int.: Raymond Griffith (Philip Trent), Marceline Day (Evelyn Manderson), Donald Crisp (Sigsbee Manderson), Raymond Hatton (Joshua Cupples), Lawrence Gray (Jack Marlowe), Edgard Kennedy (ispettore Murch), Nicolas Soussanin (Martin), Anita Garvin (Ottile Dunois); Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 31 marzo 1929 ■ 35mm. L.: 1770 m D.: 66'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Twentieth Century Fox ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Era uno dei migliori gialli di tutti i tempi. L'unico problema fu che c'era come attore principale Raymond Griffith, che parlava così [in un sussurro rauco dovuto a un danneggiamento delle corde vocali]. Avevamo scritto tutto il film con i dialoghi perché avevo pensato che sarebbe stato grazioso fargli dire: "Ora voglio che voi facciate..."

Il giorno che cominciammo le riprese, dissero: "Deve essere un film muto. Non possiamo farlo parlare così". Il film non venne mai proiettato da nessuna parte. Lo trasformammo in un film comico.

Howard Hawks, da Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche editrice, Parma, 1992

*[It] was one of the great detective stories of all time. The only trouble was we had Raymond Griffith as the star and he talked like this [in a hoarse whisper due to damaged vocal chords]. We had it all written for dialog because I thought it would be cute to have him say, "Now I want you to do this..."*

*The day we started shooting, they said, "It's got to be a silent picture. We can't have him talking like this." The picture never showed anywhere. We turned it into a gag comedy.*

Howard Hawks, from Joseph McBride, *Hawks on Hawks*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992

È un film poliziesco che mette in scena un'inchiesta del detective Philip Trent. Il film, girato muto per non aver ottenuto i

diritti per la realizzazione di un'opera sonora, non fu mai distribuito dalla Fox: il mercato americano reclamava, nel 1929, dei film sonori e l'opera non fu distribuita normalmente se non in Inghilterra.

Jean A. Gili, *Howard Hawks*, Cinéma d'aujourd'hui – Seghers, Parigi, 1971

*It's a detective film that revolves around an investigation of the detective Philip Trent. The film was shot as a silent picture because they did not get the rights for making a sound version and it was never distributed by Fox: the American market in 1929 demanded sound movies, and the film was not distributed as normal except for in England.*

Jean A. Gili, *Howard Hawks*, Cinéma d'aujourd'hui – Seghers, Paris, 1971

## THE DAWN PATROL

Stati Uniti, 1930 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *La squadriglia dell'aurora*; Sog.: da *The Flight Commander* di John Monk Saunders; Scen.: Dan Totheroh, Howard Hawks, Seton I. Miller; F.: Ernest Haller; Mo.: Ray Curtis; Scgf.: Jack Okey; Eff. spec.: Fred Jackman; Mu.: Rex Dunn (non accredit.); Int.: Richard Barthelmess (Capitano Dick Courtney), Douglas Fairbanks Jr. (Douglas Scott), Neil Hamilton (maggiore Brand), Frank McHugh (Flaherty), Clyde Cook (Bott, il barista), James Finlayson (Mac, sergente sul campo), Gardner James (Ralph Hollister), William Janney (Gordon Scott, fratello di Douglas), Edmund Breon (luogotenente Phipps), Jack Ackroyd, Harry Allen (meccanici), Dave O'Brien (pilota); Prod.: Robert North, Hal B. Wallis per First National Pictures, The Vitaphone Corporation; Pri. pro.: 10 luglio 1930 (New York); D.: 95'; ■ 35mm. L.: 2853 m. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione Hollywood Classics ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Era molto interessante perché, per me, costituiva il primo film sonoro: dopo l'avvento del sonoro non avevo più lavorato perché non si sapeva se avrei padroneggiato i dialoghi, dato che non ero mai stato su un palcoscenico, né dietro le quinte. Ho scritto io stesso quasi tutta la sceneggiatura e durante le riprese tutti continuavano a dirmi: "Non è un buon dialogo,



The Dawn Patrol

non è drammatico; è tutto insulso. Tutto quello che lei ha fatto va nel senso della scipitezza". Non amavano il film perché i personaggi non piangevano, non gridavano. Quando fu terminato il montaggio, non organizzarono nemmeno una 'prima', tanta sfiducia avevano! Si accontentarono di distribuirlo alla chetichella e fu il più grande film di quell'anno; presero l'abitudine di proiettarlo agli altri cineasti dicendo loro: "Ecco cos'è un buon dialogo!"

Howard Hawks, da *Entretien avec Howard Hawks*, a cura di Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, febbraio 1956

*Dawn Patrol was very interesting because it was my first experience with sound. I had not worked since the coming of sound because the producers didn't know if I could work with dialogue. I had never had any theatrical experience. I myself wrote almost the entire scenario, and during the shooting, everyone kept telling me: "It's not good dialogue, it's not dramatic. Everything is flat. Everything you're doing is going to be flat." No one liked the film because none of the characters cried or screamed. When the editing was finished, the studio had so little confidence in the movie, they dispensed with the premiere.*

*They preferred to release it discreetly, and then it turned out to be the best film of the year, and then they got into the habit of screening it for other directors and saying: "That's what good dialogue is like." Howard Hawks, from Entretien avec Howard Hawks, edited by Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, February 1956*

Per quanto possa apparire deludente, *La squadriglia dell'aurora* occupa, nel cinema di Hawks, un ruolo paragonabile a quello occupato da *Daisy Kenyon* nell'opera di Otto Preminger – il film contiene comunque, esclusivamente sul piano formale, delle sequenze molto riuscite (come lo straordinario balletto di vecchie carcasse in pieno combattimento). Sottili e incisive, numerose altre ci permettono di individuare la viva intelligenza che le ha concepite. (...) *La squadriglia dell'aurora* è certamente un'opera importante per la conoscenza e la comprensione della tematica hawksiana (il gruppo di uomini legati nell'amicizia virile e nel pericolo), ma è anche un film molto diseguale sul piano espressivo.

Jean-Claude Missiaen, *Howard Hawks*, Editions Universitaires, Parigi, 1966

*As disappointing as it may seem, The Dawn Patrol is for Hawks what Daisy Kenyon was for Otto Preminger – in terms of form, the film contains very successful sequences (like the extraordinary ballet of the old aircraft in full battle). Many other subtle and powerful sequences reveal the bright mind behind them. (...) The Dawn Patrol is certainly an important work for understanding Hawksian themes (groups of men bound by manly friendship and danger), but it is also a film that is uneven in terms of expression.*

Jean-Claude Missiaen, Howard Hawks, Editions Universitaires, Paris, 1966

## THE CRIMINAL CODE

Stati Uniti, 1930 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Codice penale*; Sog.: da una pièce teatrale di Martin Flavin; Scen.: Seton I. Miller, Fred Niblo Jr.; F.: James Wong Howe, L. William O'Connell; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Edward Jewell; Mu.: Sam Perry (non accred.); Su.: Glenn Rominger; Int.: Walter Huston (Warden Brady, il direttore del carcere), Phillips Holmes (Robert Graham), Constance Cummings (Mary Brady), Mary Doran (Gertrude Williams), DeWitt Jennings (Gleason), Boris Karloff (Galloway), John Sheehan (McManus), Otto Hoffman (Fales), Clark Marshall (Runch), Arthur Hoyt (Nettleford), Ethel Wales (Katie), John St. Polis (Dr. Rinewulf), Paul Porcasi (Spelvin), Hugh Walker (Lew),

Jake Vance (reporter), James Guilfoyle (detective Doran), Lee Phelps (detective Doherty); Prod.: Harry Cohn per Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: 3 gennaio 1931 ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Precedente di tredici anni il primo film con Bogart, *Codice penale* si collega magistralmente al filone penitenziario del cinema americano. Nella prospettiva sempre appassionante dei film sui forzati, e non senza qualità anche negli eccessi, l'opera di Hawks testimonia una bella libertà di temperamento e un senso acuto della violenza e della crudeltà.

L'universo concentrazionario dei peni-



The Criminal Code

tenziari e dei bagni penali ha ispirato molti melodrammi dove l'eroe, condannato ingiustamente, finiva per riabilitarsi rifiutando di partecipare ad una rivolta (...). Prendendo qui in contropiede questo tema assai sgradevole, il cineasta si è principalmente misurato nel far sentire il peso dei giorni che passano senza che nulla cambi per il recluso, se non il raffreddarsi del suo cuore e l'indurimento della sua anima. Scarpe chiodate degli uomini in cammino, sferragliamento delle gavette, grida che preludono alla rivolta: il tono è quello di un reportage. Non c'è nessun rovesciamento finale che dia moralmente ragione ai rappresentanti dell'ordine. Moralista che critica la delazione, Hawks scopre la ferocia.

Certo, l'andamento sincopato della costruzione drammatica è interamente sottomesso ad uno stile di narrazione stabilito a priori e che, in un certo senso, lo trasmuta. Ma è a livello dei personaggi che si opera il décalage: il regista li spinge al parossismo logico, talvolta macabro (Walter Huston che si fa rasare da un detenuto patentato tagliagole), creando così dei caratteri intrinsecamente avvincenti e tali che la loro avventura diviene per essi "l'unica possibile". Jean-Claude Missiaen, *Howard Hawks*, Editions Universitaires, Parigi, 1966

*Thirteen years before his first film with Bogart, The Criminal Code is a movie that is perfectly in line with the American prison film genre. Within the panorama of exciting films about convicts, surely not lacking in quality, even in its exaggeration, Hawks's work demonstrates a fine freethinking temperament and a sharp sense of violence and cruelty.*

*The concentration camp-like world of prisons and penal colonies has inspired many melodramas in which the hero, unjustly convicted, ends up redeeming himself by refusing to participate in an uprising (...). Counterattacking this unpleasant theme, the filmmaker primarily seeks to make viewers feel the weight of days that go by without any change for the inmate, if not the hardening of his heart and soul. The rough boots of hard labor, the rattling of tins, shouts that foreshadow a revolt: the film's tone feels like a reporter piece. No final reversal proves the authorities are morally right. A moralist who criticizes informants, Hawks discovers savagery.*

*The syncopated rhythm of the dramatic construction is subject to a pre-defined narrative style that, in a certain sense, changes it. But it is with the characters that the film takes off: the director takes them to their logical climax, at times grisly (Walter Huston shaved by an inmate who is a licensed cutthroat), thus creating characters who are intrinsically exciting and whose fate is "the only one possible." Jean-Claude Missiaen, Howard Hawks, Editions Universitaires, Paris, 1966*

## SCARFACE

Stati Uniti, 1932 Regia: Howard Hawks

■ T. alt.: *Scarface, the shame of the Nation*; T. it.: *Scarface*; Sog.: dal romanzo omonimo di Armitage Trail; Scen. e dial.: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett; F.: Lee Garmes; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Harry Oliver; Mu.: Adolph Tandler, Gus Arnheim; Su.: William Snyder; Ass. regia: Richard Rosson; Int.: Paul Muni (Tony Camonte), Ann Dvorak (Cesca Camonte), George Raft (Guino Rinaldo), Karen Morley (Poppy), Vince Barnett (Angelo), Osgood Perkins (Johnny Lovo), Boris Karloff (Tom Gaffney), C. Henry Gordon (ispettore Ben Guarino), Purnell Pratt (Garston), Ines Palange (signora Camonte), Edwin Maxwell (il detective capo), Tully Marshall, Harry J. Vejar (Big Louis Costello); Prod.: Howard Hawks e Howard Hughes per The Caddo Company; Pri. pro.: 26 marzo 1932 ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Universal

La maggior parte dei gangster che ho incontrato erano piuttosto infantili. Non ne posso più di tutta quella roba che vedo sui gangster, dove ognuno ringhia a qualcun altro ed è l'uomo più brutale del mondo. Quei ragazzi non erano certo così, erano solo dei bambini. Ci siamo divertiti a farlo. L'idea che quei tipi erano infantili ci fu d'aiuto per fare alcune scene. Per esempio, Ben Hecht scrisse per Muni una scena. Quando gli dissi che avremmo dovuto fare una bella scena di Capone che scopre una mitragliatrice, Ben mi chiese: "Che cosa vuoi dire?" E io: "Be', non puoi scrivere la scena come se si trattasse di un bambino che scopre un giocattolo nuovo?" "Oh, sì". E scrisse una battuta meravigliosa.

Howard Hawks, in Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche, Parma, 1992

*A great many of the gangsters I met were pretty childish. I get awfully sick and tired of a lot of the gangster stuff that I see where everybody is growling at somebody and being the toughest guy in the world. These fellows were not that way. They were just like kids. We had fun doing it. When we conceived the idea that these fellows were childish, it helped us do some scenes. For instance, Ben Hecht wrote Muni a scene when I told him I thought we ought to make a good scene out of when Capone discovered a machine gun. Ben said, "What do you mean?" I said, "Well, can't you write a scene like a kid finding a new toy?" "Oh yeah." And he wrote a marvellous line.*

Howard Hawks, in Joseph McBride, *Hawks on Hawks*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992

Non dimentichiamo che Howard Hawks è un moralista; lontano dal provare simpatia per i suoi personaggi, li carica del suo disprezzo; per lui, Tony Camonte è un degenerato, abbruttito, e, volutamente, ha diretto Paul Muni in modo da farlo assomigliare a una scimmia, le braccia penzoloni, il muso ingrignito. (...) La più bella inquadratura della storia del cinema è certamente quella della morte di Boris Karloff in questo film: per lanciare una boccia al gioco dei birilli fa un piegamento delle gambe, ma non si raddrizza più perché una raffica di mitra pone fine al suo movimento: la cinepresa riprende la sfera che rovescia tutti i birilli meno uno, che gira a lungo su se stesso prima di cadere esattamente come Boris Karloff. (...) Non di letteratura si tratta: forse è danza, forse poesia, sicuramente cinema. François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1978

*It's important to remember that Howard Hawks is a moralist. Far from sympathizing with his characters, he treats them with utter disdain. To him, Tony Camonte is a brute and a degenerate. He deliberately directed Paul Muni to make him look like a monkey, his arms hanging loosely and slightly curved. (...) The most striking scene in the movie is unquestionably*





*Boris Karloff's death. He squats down to throw a ball in a game of ninepins and doesn't get up; a rifle shot prostrates him. The camera follows the ball he's thrown as it knocks down all the pins except one that keeps spinning until it finally falls over, the exact symbol of Karloff himself. (...) This isn't literature. It may be dance or poetry. It is certainly cinema.*  
*François Truffaut, I film della mia vita, Marsilio, Venezia 1978*

## THE CROWD ROARS

Stati Uniti, 1932 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *L'urlo della folla*; Sog.: Howard Hawks e Seton I. Miller; Scen.: Seton I. Miller, Kubec Glasmon, John Bright, Niven Busch; F.: Sidney Hickox, John Stumar; Mo.: John Stumar, Thomas Pratt; Scgf.: Jack Okey; Eff. spec.: Fred Jackman; Mu.: Leo F. Forbstein; Su.: Robert B. Lee; Ass. regia: Richard Rosson; Int.: James Cagney (Joe Greer), Joan Blondell (Anne), Ann Dvorak (Lee Merrick), Eric Linden (Eddie Greer), Guy Kibbee (papà Greer), Franck McHugh (Spud Smith), William Arnold (Bill), Leo Nomis (Jim), Charlotte Merriam (Sig.ra Smith), Harry Hartz, Ralph Hepburn, Fred Guisno, Fred Frame, Phil Pardee, Spider Matlock, Jack Brisko, Wilbur Shaw; Prod.: Warner Bros; Pri. pro.: 29 marzo 1932 ■ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Avevo fatto delle corse in macchina per alcuni anni e a quel tempo ricominciai a interessarmi di automobili. Nessuno aveva mai fatto una vera storia sulle corse, cominciando dalle piste di terra battuta, per poi passare alle corse notturne di Ascot e quindi a Indianapolis. Fu abbastanza facile, perché c'erano sei o sette vincitori di Indianapolis a fare i piloti nel film. Erano molto contenti di lavorarvi. Ci divertimmo molto a fare le scene sulle piste di terra battuta. Andammo a Ventura, in una piccola pista per cavalli. Avevamo un mucchio di vecchie carcasse, e cominciammo la corsa. Sapevo che ci sarebbero stati dei problemi per la troppa polvere che si sarebbe alzata; infatti al secondo giro scomparvero tutti nella polvere. Si sentirono parafranghi che si fraccassavano e paletti della palizzata che saltavano, era

tutto sottosopra. Noi suonammo le trombe e facemmo di tutto per fermare la gara. La polvere si diradò e per fortuna nessuno era ferito. C'erano solo alcune macchine fraccassate. Così dovemmo mandare qualcuno in città a prendere del materiale per tenere giù la polvere, dopodiché andammo avanti a girare le scene. Per la corsa notturna di Ascot, spargemmo benzina sulla pista e le appiccammo fuoco. Quello fu un buon materiale sulle corse automobilistiche. A dire il vero, la storia di *L'urlo della folla* era molto simile a quella di *The Barker*, una commedia in cui Walter Huston recitava la parte di uno strillone del circo. (...) Era molto divertente lavorare con Cagney, perché non si sapeva mai cosa avrebbe fatto. Quando lavoro con Cary Grant, posso andare a casa a scrivergli una scena e so come la reciterà il giorno dopo, ma Cagney aveva quelle piccole pose buffe, sì, il modo in cui teneva le mani e cose del genere... Provai a riprenderle tutte, e penso che sia andata abbastanza bene, anche se non sapevo mai come avrebbe lavorato. Howard Hawks, in Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche, Parma, 1992

*Well, I used to race for several years, but about that time I began to get interested again in cars. And no one had done a real story of racing, beginning on the little dirt tracks and moving on up to the Ascot night races and then on up to Indianapolis. It was pretty easy, because we had six or seven Indianapolis winners driving in the picture. They were very glad to do it. And we had a lot of fun making the dirt track things. We went up to Ventura, to a little horse track. We had a whole bunch of jalopies, and we started to race. I knew there was going to be trouble because so much dust came up; the second time around, they disappeared in the dust. You heard fenders crashing and fence posts going, and everything was a mess. We were blowing bugles, doing everything we could to stop the race. The dust cleared and nobody got hurt. There were some cars banged up. So we had to send someone up to town and get some stuff to lay the dust, and then went ahead and made the scenes. For the night racing at Ascot, we let gasoline loose on the track and had a fire going. That was pretty good racing stuff. Actually, the story of The Crowd*



James Cagney in *The Crowd Roars*



Roars was almost the story of The Barker, a play Walter Huston did where he played a circus barker. (...) And Cagney was so much fun to work with because you never knew what Cagney was gonna do. When I work with Cary Grant, I can go home and write a scene for Cary and know how he's gonna handle it the next day, but Cagney had these funny little attitudes, you know, the way he held his hands and things like that. I tried to make the most of them, and I think we did pretty well even though I didn't know how he worked.

Howard Hawks, in Joseph McBride, Hawks on Hawks, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992

## TIGER SHARK

Stati Uniti, 1932 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Tigri del Pacifico*; Sog.: da *Tuna* di Houston Branch; Scen.: Wells Root; F.: Tony Gaudio; Mo.: Thomas Pratt; Scgf.: Jack Okey; Mu.: Leo F. Forbstein, Bernhard Kaun (non accred.); Ass. regia: Richard Rosson; Int.: Edward G. Robinson (Mike Mascarenhas), Richard Arlen (Pipes Boley), Zita Johann (Quita Silva), Vince Barnett (Fishbone), J. Carroll Naish (Tony), Leila Bennett (Muggsey), William Ricciardi (Manuel Silva), Edwin Maxwell (dottore); Prod.: First National Pictures-Warner Bros; Pri. pro.: 22 settembre 1932 ■ 35mm. D.: 77'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Un "triangolo" sullo sfondo della dura esistenza dei pescatori della Costa del Pacifico e con l'incombente pericolo degli squali che contendono a Robinson il ruolo di protagonisti. Un Hawks poco noto ma assolutamente eccezionale.

"Riteniamo che l'interpretazione di E.G. Robinson di un pescatore portoghese con tanto di accento, sia una delle migliori della sua carriera. In uno dei rari film sonori dell'epoca girato interamente dal vero, Hawks, con l'aiuto di Tony Gaudio, ha cercato di rendere i personaggi parte del panorama circostante, in quello che è probabilmente uno dei film hollywoodiani più visivamente coerenti del periodo.

G. Peary, S. Graark, "The Velvet Light Trap", n.1, 1970



Edward G. Robinson in *Tiger Shark*

A "triangle" set on the background of Pacific Coast fishermen hard lives, with the impending danger of the sharks which contend with Robinson the main role. An unfamous, but absolutely remarkable Hawks' film.

"We think the performance by E.G. Robinson as a Portuguese fisherman complete with the accent may be the finest of his career. In one of the few early sound films to be done on location, Hawks with the help of Tony Gaudio has attempted to make the characters a part of their surroundings in what is probably one of the most visually integrated Hollywood films of the time."

G. Peary, S. Graark, The Velvet Light Trap, n. 1, 1970

*Tigri del Pacifico* è una versione drammatica e invertita di *Capitan Barbablù*, con la differenza che la mutilazione e l'invalidità sono i nuclei stessi del racconto. (...) Come nei film sonori precedenti di Hawks, in *Tigri del Pacifico* c'è un'ossessione. Mike ne è la vittima incurabile. Si focalizza sugli squali che, avendogli 'rubato' la mano, lo hanno privato della propria integrità fisica, colpendolo nel suo senso di virilità. La sua ossessione diviene una nevrosi che l'acceca. Non può più analiz-

zare la realtà domestica o professionale, sia questa la figura paterna che incarna per Quita o i rapporti torbidi di Pipes con lei. Vittima degli squali, Mike diviene la vittima di se stesso e manifesta una volontà suicida, cercando di scimmiottare una potenza perduta con un'incontinenza verbale e dolorosa. Ma qualsiasi cosa faccia, il suo spirito è amputato altrettanto definitivamente del suo corpo. Con *Tigri del Pacifico*, Hawks mostra un interesse morboso per l'impotenza e l'invalidità. (...) Il motivo che emerge dal tessuto messo in scena, è la cristallizzazione acuta dell'infermità fisica e morale. Gli esseri umani diventano vittime della natura esteriore, incontrollabile e ostile (tempesta, squali, oceano...) e delle pulsioni interne afferenti all'essere umano (gelosia, desiderio, blocco sessuale, bisogno di vendetta). Ancora una volta, incapaci di armonizzare questi due elementi, i personaggi diventano come dei bambini e vogliono reinventare il mondo in funzione dei loro fantasmi.

Noël Simsolo, Howard Hawks, Edilig, Parigi, 1984

*Tiger Shark* is the dramatic opposite of *A Girl in Every Port*, with the difference that mutilation and invalidity are the actual

core of the story. (...) Just like Hawks' sound films before it, *Tiger Shark* is about obsession. Mike is its incurable victim. He obsesses about sharks, which had "stolen" his hand and hence deprived him of being whole physically, dealing a blow to his sense of manhood. His obsession becomes a blinding neurosis. He is no longer capable of analyzing reality in the home and in his profession, whether it means the father figure he embodies for Quita or the questionable relations between her and Pipes. A victim of sharks, Mike becomes the victim of himself and expresses a desire to kill himself, trying to re-create the power he lost with verbal and painful rage. But whatever he does, his soul is just as definitively amputated as his body. With *Tiger Shark*, Hawks shows a morbid interest in powerlessness and invalidity. (...) The pattern that emerges from the film's fabric is the crystallization of physical and moral infirmity. Human beings become victims of external, uncontrollable and hostile nature (storms, sharks, oceans...) and internal human impulses (jealousy, desire, sexual block, need for revenge). Unable to harmonize these two elements, the characters turn into children and try to reinvent the world according to what haunts them.

Noël Simsolo, Howard Hawks, *Edilig*, Paris, 1984

## TWENTIETH CENTURY

Stati Uniti, 1934 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Ventesimo secolo*; Sog.: dalla commedia omonima (1932) di Ben Hecht, Charles MacArthur, adattata da *Napoleon on Broadway* di Charles Bruce Milholland; Scen.: Ben Hecht, Charles MacArthur; F.: Joseph H. August, Joseph Walker; Mo.: Gene Havlick; Su.: Edward Bernds; Ass. regia: Charles C. Coleman; Int.: John Barrymore (Oscar Jaffe), Carole Lombard (Mildred Plotka alias Lily Garland), Walter Connolly (Oliver Webb), Roscoe Karns (Owen O'Malley), Ralph Forbes (George Smith), Dale Fuller (Sadie), Etienne Girardot (Matthew G. Clark), Herman Bing (primo attore barbuto), Lee Kohlmar (secondo attore barbuto), James P. Burtis (controllore del treno), Billie Seward (Anita), Charles Levison (Max Jacobs), Mary Jo Mathews (Emmy Lou), Edgard Kennedy (McGonigle), Gigi Parrish (Schultz), Fred Kel-

sey (detective); Prod.: Howard Hawks per Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: 3 maggio 1934 ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

La nascita dello *screwball*. "Una farsa *hardboiled*" definì in realtà il film Pauline Kael, e *Ventesimo secolo* ha davvero un suo cuore duro, un nervo beffardo, uno sprezzo cinico del romanticismo. Pare un film sul teatro, sottogenere all'epoca già accreditato, ma è piuttosto un film sulla teatralità come dono, vizio o condanna, non a caso interpretato e dominato da John Barrymore che di tale patologia dello spirito, sulla scena e sullo schermo, è in questi anni il portatore eccellente. *Ventesimo secolo* era stata una commedia di Ben Hecht e Charles MacArthur, scritta e rappresentata nel 1932, "ispirata, per la figura del protagonista, a tre titani di Broadway: Jed Harris, Morris Gest e David Belasco" (Barbara Grespi), il loro maggior successo dopo *Prima pagina*. Gli stessi autori la adattano per il cinema, frantumando gli ambienti. A teatro si cominciava già sul treno, al cinema Oscar e Lily si incontrano, si amano e si lasciano in un lungo prologo tra teatro e stanze d'albergo che serve a Hawks per colorire i caratteri e radicalizzare il rapporto: John Barrymore maestro di scena seducente e trombone, lo sguardo di chi conosce il sacro fuoco e il coma alcolico, Carole Lombard ragazza di campagna che plasmata dal pigmalione tiranno spicca il volo dalle ribalte a Hollywood, variante al modello è-nata-una-stella con totale irrisione d'ogni patetismo. Barrymore deve riconquistare Lombard, e la loro istrionica guerra si gioca tutta sul Twentieth-Century-Limited, treno lussuoso come un grand-hotel e con in più il bagliore della modernità. Accolto tiepidamente da critica e pubblico (che in quel 1934 di Depressione preferirono di gran lunga la rincuorante morbidezza populista di *Accadde una notte*), il film venne consegnato al suo statuto di capolavoro da Andrew Sarris, che negli anni Sessanta lo chiamò 'opera fondativa' sulla base dell'argomento per cui questa è la prima commedia in cui il peso comico si sposta dai caratteristi ai protagonisti del *romance*. In Italia, la prima rivalutazione si deve a Pietro Bianchi.

Paola Cristalli

*The birth of screwball. Pauline Kael actually defined it as "a hardboiled farce", and Twentieth Century has a hard heart, a mocking spirit and a cynical contempt for romanticism. It appears to be a film about theater, a consolidated sub-genre of the times, but it is really a movie about theatricality as gift, vice or curse, not interpreted by chance by John Barrymore, who was the quintessential example of it on stage and on the screen. Twentieth Century was a comedy by Ben Hecht and Charles MacArthur, written and performed in 1932; they "drew their inspiration for the main character from the three giants of Broadway: Jed Harris, Morris Gest and David Belasco" (Barbara Grespi), and it was their greatest success after The Front Page. The same writers adapted it for film, breaking up the settings. As a play it began on the train, on film Oscar and Lily meet, fall in love and break up in a long prologue between the theater and hotel rooms, which Hawks used to liven up the characters and radicalize the relationship: John Barrymore is a seductive impresario and braggart, who looks like he has seen both the sacred fire and an alcoholic coma, while Carole Lombard is a country girl shaped by a despotic Pygmalion who takes off for Hollywood – an a-star-is-born variant with unforgiving derision of all sentimentality. Barrymore has to get Lombard back, and their histrionic war is fought on the Twentieth-Century-Limited, a train as luxurious as a grand hotel and sparkling with modernity. Twentieth Century received a lukewarm reception from critics and audiences (which in the Depression of 1934 decidedly preferred the heartening populism of It Happened One Night) but later was given masterpiece status by Andrew Sarris, who in the 1960s defined it as a foundational work arguing that it was the first comedy in which comic weight was pulled not by character actors but by the leading of the romance. In Italy, Pietro Bianchi was the first to re-evaluate the film.*

Paola Cristalli



John Barrymore e Carole Lombard in *Twentieth Century*

## BARBARY COAST

Stati Uniti, 1935 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *La costa dei barbari*; Sog., Scen.: Charles MacArthur, Ben Hecht, Edward Chorodov (non accr.); F.: Ray June; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Richard Day; Co.: Omar Kiam; Mu.: Alfred Newman; Su.: Frank Maher; Int.: Miriam Hopkins (Mary "Swan" Rutledge), Edward G. Robinson (Louis Camalis), Joel McCrea (James Carmichael), Walter Brennan (Old Atrocity), Brian Donlevy (Knuckles Jacoby), Frank Craven (Col. Marcus Aurelius Cobb), Clyde Cook (Oakie), Harry Carey (Jed Slocum), Matt McHugh (Bronco), Donald Meek (Sawbuck McTavish), Rollo Lloyd (Wigham), J. M. Kerrigan (giudice Harper), Roger Gray (Sandy Ferguson), Otto

Hoffman (Peebles), Donald Meek (McTavish), Fred Vogeding (capitano), David Niven (l'uomo buttato fuori dal saloon, non accred.); Prod.: Samuel Goldwyn per Goldwyn Productions; Pri. pro.: 27 settembre 1935 ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Hollywood Classics

L'America è nata nelle strade, raccontava in quegli anni Herbert Asbury: il cronista scrittore aveva dato alle stampe nel 1928 *Gangs of New York*, cui poi molto liberamente si sarebbe ispirato Scorsese, e nel 1933 *Barbary Coast. An Informal Story of San Francisco Underworld*, cui altrettanto liberamente s'ispirò Hawks

(il cui retropensiero, quando mise mano a *Barbary Coast*, era però più ambizioso, addirittura un adattamento di *L'Or di Blaise Cendrars*). Ma se l'oro muove il mondo e *l'underworld*, le strade della San Francisco 1850 sono fatte di fango, e nel fango affonda fino al ginocchio un giornalista impegnato a perorare la causa della legge e della libertà. Vita dura per i giornalisti ("siamo tutti metà ubriaconi metà idealisti", parola di Hecht e MacArthur che firmano la sceneggiatura) nella San Francisco 1850: vi spadroneggia infatti un azzimato boss dal sorriso mellifluo che non ammette libertà di stampa, non sopporta i giudici, governa corrotto i luoghi dell'intrattenimento e si fa giustizia



Barbary Coast

da sé tramite scherani crudeli o pavidì. Però s'innamora, pover'uomo, e non è ricambiato, perché l'alga *lady* from *New York* che fa da croupier nel suo locale *Belladonna* (l'allusione è più all'oppio che al sesso) gli preferisce un cercatore d'oro poeta e decisamente bello. Insomma tutto si complica, lo sporco mito di fondazione s'intreccia al melodramma, e al nostro boss viene persino concessa una via d'uscita nel segno della nobiltà. Nel sistema dei personaggi e degli attori qualcosa scricchiola (Miriam Hopkins non è donna di canone hawksiano, Joel McCrea non è ancora il grande attore che faranno di lui Sturges e Stevens - per contrappeso però il boss di Edward G. Robinson e lo sdentato Old Atrocity di Walter Brennan sono semplicemente perfetti), ma la capacità di concreta evocazione di Hawks è ai suoi vertici: per raccontare una microstoria del capitalismo bastano una roulette, una rotativa, e la nebbia che tutto avvolge e confonde. "Vividamente sinistra" definì Graham Greene questa barbarica San Francisco della corsa all'oro "le voci basse, lo sciaguattare del fango intorno agli stivali dei vigilantes, il loro passo ritmico sono terrificanti perché sono stati immaginati con esattezza, con l'orecchio non meno che con l'occhio".

Paola Cristalli

*"America was born in the streets" or so Herbert Asbury said: the writer-journalist published Gangs of New York in 1928, which Scorsese would loosely be inspired by, and Barbary Coast: An Informal Story of San Francisco Underworld in 1933, which Hawks was equally inspired by (when he first got his hands on Barbary Coast, however, his original plan was much more ambitious, an adaptation of L'Or by Blaise Cendrars). But if gold makes the world and the underworld go round, the streets of 1850 San Francisco were made of mud, and the journalist committed to the cause of the law and freedom gets into it up to his knees. It's a hard life for journalists ("we newspapermen are either drunkards or idealists" were the words of Hecht and MacArthur who wrote the screenplay) in 1850 San Francisco ruled by a domineering boss with a sweet smile who forbids freedom of the press, hates judges, runs the corrupt world of entertainment and takes the law*

*into his own hands with cruel or fearful thugs. But the poor man also falls in love, which is not reciprocated. The icy lady from New York who works as a croupier at his saloon Belladonna (the reference is more to drug than sex) prefers a decidedly handsome gold miner and poet. In other words, the situation gets complicated, the tawdry founding myth is intertwined with melodrama, and the boss redeems himself with a noble gesture. But something creaks in the network of characters and actors (Miriam Hopkins is not a Hawksian woman, Joel McCrea was not yet the great actor that Sturges and Stevens would make of him - on the other hand, Edward G. Robinson's boss and Walter Brennan's toothless Old Atrocity are absolutely perfect), but Hawks's ability to concretely evoke that world is at its height: roulette, rotary and the fog that shrouds it all are all that is needed to tell a mini-history of capitalism. Graham Greene defined this barbarous Gold Rush San Francisco as "vividly sinister, (...) the low voices, the slosh of the mud round their boots, the rhythmic stride are terrifying because they have been exactly imagined, with the ear as well as the eye."*

Paola Cristalli

## ONLY ANGELS HAVE WINGS

Stati Uniti, 1939 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Eroi senza gloria* o *Gli avventurieri dell'aria*; Sog.: Howard Hawks; Scen.: Jules Furthman, Howard Hawks (non accred.), William Rankin (non accred.), Eleanore Griffin (non accred.); F.: Joseph Walker; Mo.: Viola Lawrence; Scgf.: Lionel Banks; Co.: Robert Kalloch; Eff. spec.: Roy Davidson; Op.: Elmer Dyer; Mu.: Dimitri Tiomkin; Int.: Cary Grant (Jeff Carter), Jean Arthur (Bonnie Lee), Richard Barthelmess (Kilgallon alias Bat MacPherson), Rita Hayworth (Judy MacPherson), Thomas Mitchell (Kid Dabb), Noah Beery Jr. (Joe Souther), Allyn Joslyn (Les Peters), Sig Ruman (Dutchy), Victor Kilian (Sparks), John Carroll (Gent Shelton), Donald "Red" Barry (Tex Gordon), Melissa Sierra (Lily), Lucio Villegas (dr. Lagorio), Pat Flaherty (Mike), Pedro Regas (Pancho), Pat West (Baldy), Forbes Murray; Prod.: Howard Hawks per Columbia Pictures; Pri. pro.: 25 maggio 1939 ■ 35mm. D.: 121'. Bn.

Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

*Eroi senza gloria* è il primo film di Hawks la cui concezione visiva si presenti come totalmente irrealista. Più ancora che in *La costa dei barbari*, la scenografia e le luci sono contraddistinte da una teatralizzazione e una stilizzazione che accentuano l'uso della bruma e i segni succinti di un esotismo artificiale. L'abile adozione dei modellini di aerei serve a rafforzare questa impressione di artificio. Questa panoplia non frena mai il piacere dello spettatore. Compone un'architettura che, come in un fumetto, sottintende un tessuto dell'immaginario e svela delle realtà. Una simile scelta del modo di rappresentazione ci ricorda quanto Hawks abbia orrore del naturalismo. Se può tendere al documentario, è per meglio evitare di mimare il reale. Tematicamente e concettualmente, nel suo cinema la natura è ostile. E che possa creare degli esseri umani non attenua il suo giudizio. Ritene che essa possa generare degli esseri troppo deboli: gli "eroi" suicidi di *The Road to Glory*, il professore di *Susanna*, Johnny Lovo in *Scarface* e, in *Eroi senza gloria*, l'orazione funebre del pilota morto si riassume in queste parole: "Non era abbastanza forte". Ma la natura può partorire anche dei tiranni malati e psicopatici: Tony Camonte in *Scarface*, Pancho Villa in *Viva Villa*, Chamalis in *La costa dei barbari* e, per altri versi, Barney in *Ambizione*. Questi personaggi non possono mai comunicare direttamente con la natura. Hanno bisogno di accessori prodotti dalla civilizzazione per poter affrontare una simile impresa. Si tratta allora di oggetti meccanici: automobili, aerei, navi, mitragliatrici. Servono loro da protesi e, come l'uncino del personaggio di *Le tigri del Pacifico*, sostituiscono ciò che la natura non ha loro fornito o che ha loro tolto. Noël Simsolo, *Howard Hawks*, Edilg, Parigi, 1984

*Only Angels Have Wings is the first Hawks film in which the visual concept is completely unrealistic. More so than in Barbary Coast, the sets and the lights are set off by a stylization and dramatic effect that accentuate the use of mist and the succinct signs of an artificial exoticism. The clever use of model airplanes reinforces this artificial appearance. This*



Cary Grant in *Only Angels Have Wings*

panoply does not hinder the viewer's enjoyment. It creates an architecture that, like a comic, hints at an underlying imaginary structure and reveals truth. This choice of representation reminds us how much Hawks abhors naturalism. If he tends towards a documentary quality, he does so to better avoid mimicking reality. Nature is hostile in his films both thematically and conceptually. And that he can create human beings does not soften his opinion. He believes it would generate characters who are too weak: the suicidal "heroes" of *The Road to Glory*, the professor in *Bringing Up Baby*, Johnny Lovo in *Scarface* and, in *Only Angels Have Wings*, the funeral speech for the dead pilot is summed up in these words: "He wasn't strong enough." Nature can also cre-

ate sick tyrants and psychopaths: Tony Camonte in *Scarface*, Pancho Villa in *Viva Villa*, Chamalis in *Barbary Coast* and, in a different way, Barney in *Come and Get It*. These characters can never communicate directly with nature. They need accessories produced by civilization to deal with an enterprise of this kind. They need mechanical objects: cars, airplanes, ships, machine guns. Used like prostheses, they replace what nature did not give them or took away, like the hook of the character in *Tiger Shark*.

Noël Simsolo, Howard Hawks, *Edilig, Paris, 1984*

## THE BIG SLEEP

Stati Uniti, 1946 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Il grande sonno*; Sog.: dall'omonimo romanzo di Raymond Chandler; Scen.: William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman; F.: Sidney Hickox; Mo.: Christian Nyby; Scgf.: Carl Jules Weyl; Co.: Leah Rhodes; Mu.: Max Steiner; Su.: Robert B. Lee; Int.: Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Sternwood Rutledge), John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen Sternwood), Dorothy Malone (proprietaria della libreria Acme), Peggy Knudsen (Mona Mars), Regis Toomey (ispettore capo Bernie Ohls), Charles Waldron (generale Sternwood), Charles D. Brown (Norris, il maggiordomo), Bob Steele (Canino), Elisha Cook Jr. (Harry Jones), Louis Jean Heydt (Joe Brody), Sonia Darrin (Agnes Lozelle); Prod.:

Howard Hawks per Warner Bros Pictures-First National; Pri. pro.: 31 agosto 1946 ■ 35mm. D.: 114'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive

Se l'intrigo de *Il grande sonno* sembra stopposo, il racconto è condotto con mano magistrale. Più o meno dissimulata, l'istanza è umoristica e il film costituisce, in un certo senso, una brillante parodia del film noir. Hawks si disinteressa della verosimiglianza esterna della storia (otto delitti inspiegati) per interessarsi solo alla logica interna dei suoi personaggi. La questione essenziale non consiste più nello scoprire chi abbia commesso il crimine ma nel vedere come si comportino i protagonisti. *Il grande sonno* si oppone così vigorosamente al film poliziesco classico come *Grissom Gang* a un'opera di Maurice Leblanc o Agatha Christie. (...) L'intrigo del *Grande sonno* è un modello di equazione poliziesca a tre incognite (il ricattatore, l'assassino, il vendicatore) tal-

mente semplice e talmente sottile che la sua evidenza condanna di primo acchito all'incomprensione. Perfezione propriamente funzionale. Di fatto, niente è più facile da seguire, dalla seconda visione, che l'inchiesta del film. La sola differenza fra lo spettatore e Marlowe-Bogart è che quest'ultimo comprende e si orienta fin dalla "prima" volta. *Il grande sonno* non somiglia agli altri film noir se non nella misura in cui supera il modello. Non è per caso che il detective privato è qui più intelligente e più competente di noi, e anche confrontato più direttamente di altrove alla forza brutale dei suoi antagonisti. Per il cineasta, era una nuova occasione di esercitare il suo diabolico talento di ironista, dal linguaggio spesso esoterico. È necessaria una consuetudine prolungata a Howard Hawks per riconoscerli le punte satiriche, perfettamente inaccessibili a uno spirito cartesiano. Tutto ciò che amiamo in lui lo ritroviamo qui, in seno ad una galleria rimarchevole di personaggi

uno più abietto dell'altro: i cambiamenti di tono, la disinvoltura, le digressioni e la crudezza.

Jean-Claude Missiaen, *Howard Hawks*, Editions Universitaires, Parigi 1966

*If the plot of The Big Sleep seems rough, the story is told masterfully. The tone is humorous, though veiled, and the film is, in a certain sense, a brilliant parody of film noir. Hawks disregards the story's realistic likelihood (eight unexplained crimes) in favor of following the internal logic of his characters. The basic issue is not about discovering who committed the crime but about watching how the characters behave. The Big Sleep is the complete opposite of a classic detective film like Grissom Gang or a work by Maurice Leblanc or Agatha Christie. (...) The plot of The Big Sleep is a detective equation with three unknowns (the blackmailer, the murder, the avenger) so simple and subtle that its obviousness immediately creates*



Humphrey Bogart e Lauren Bacall in *The Big Sleep*



*misunderstanding. Purely functional perfection. In fact, there is nothing easier to follow, the second time around, than the film's investigation. The only difference between the viewer and Marlowe-Bogart is that the latter gets it and acts accordingly the "first" time. The Big Sleep's similarity to other film noirs ends where its domination over them begins. It isn't by chance that the private detective here is more intelligent and skilled than we are and confronts more directly than elsewhere the brutal power of his antagonists. For the filmmaker it was a new occasion to exercise his diabolical irony, often employing an esoteric language. A long habit with Howard Hawks is needed to recognize the satirical points of his work, which are totally inaccessible to a Cartesian spirit. Everything we love about him we find here, in the middle of a gallery of remarkable characters, each more wretched than the next: changes of tone, confidence, digressions and rawness.*

Jean-Claude Missiaen, Howard Hawks, Editions Universitaires, Paris, 1966

## GENTLEMEN PREFER BLONDES

Stati Uniti, 1953 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Gli uomini preferiscono le bionde*; Sog.: da una commedia musicale di Joseph Fields e Anita Loos e dal romanzo di Anita Loos; Scen.: Charles Lederer; F.: Harry J. Wild; Mo.: Hugh S. Fowler; Scgf.: Lyle R. Wheeler, Joseph C. Wright, Claude E. Carpenter; Co.: Charles Le Maire, Travilla; Eff. spec.: Ray Kellogg; Mu.: Leigh Harline (non accred.), Lionel Newman (non accred.), Hal Schaefer (non accred.), Herbert W. Spencer (non accred.); Su.: Roger Heman Sr., E. Clayton Ward; Ass. regia: Paul Helmick, Don Torpin; Int.: Marilyn Monroe (Lorelei Lee), Jane Russell (Dorothy Shaw), Charles Coburn (Sir Francis "Piggy" Beekman), Elliott Reid (Ernie Malone), Tommy Noonan (Gus Edmond Jr.), George Winslow (Henry Spofford III), Marcel Dalio (il magistrato), Taylor Holmes (Esmond Sr.), Norma Varden (Lady Beekman), Howard Wendell (Watson), Steven Geray (direttore dell'hotel), Harry Carey Jr. (Winslow), Harry Letondal (Grotier), Leo Mostovoy (Philippe); Prod.: Sol C. Siegel per Twentieth Century Fox; Pri. pro.: 1 luglio 1953 ■ 35mm. D.: 91'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Negli altri film ci sono due uomini che escono e cercano di trovare qualche bella ragazza per divertirsi. Abbiamo immaginato il contrario: due ragazze che escono e trovano qualche uomo per divertirsi. Una storia perfettamente moderna; mi piaceva molto: era divertente. Le due ragazze, Jane Russell e Marilyn Monroe, funzionavano talmente bene insieme che, ogni volta che non sapevo che scena inventare, le facevo semplicemente passeggiare avanti e indietro, e la gente impazziva; non si stancavano mai di veder passeggiare queste due belle ragazze. Ho costruito una scala perché potessero salire e scendere, e dato che sono ben fatte... Questo genere di film ti fa dormire bene la notte, non ti dà nessuna preoccupazione; cinque o sei settimane sono sufficienti per girare i numeri musicali, i balletti e tutto il resto. Howard Hawks, da *Entretien avec Howard Hawks*, di Jacques Becker, Jacques Rivette e François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, febbraio 1956

*In other movies, you have two men who go out looking for pretty girls to have fun with. We pulled a switch by taking two girls who went out looking for men to amuse them: a perfectly modern story. It delighted me. It was funny. The two girls, Jane Russell and Marilyn Monroe, were so good together that any time I had trouble figuring out business, I simply had them walk back and forth, and the audiences adored it. I had a staircase built so that they could go up and down, and since they are all well built... This type of movie lets you sleep at night without a care in the world; five or six weeks were all we needed to shoot the musical numbers, the dances and the rest.*

Howard Hawks, from *Entretien avec Howard Hawks*, by Jacques Becker, Jacques Rivette and François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, February 1956

Seconda e ultima commedia musicale di Hawks dopo *Venere e il professore*. Un certo numero di elementi stilistici del film appartengono all'estetica del film d'animazione secondo lo stile statunitense. Bisogna segnalare soprattutto l'insistita accentuazione caricaturale del tratto nelle peripezie dell'intrigo, nei gesti, intonazioni, desideri e comportamento dei personaggi. Quanto al ritmo, sobrio e calmo,

è quello della maggior parte dei film di Hawks, a qualsiasi genere appartengano. Hawks non è l'unico regista americano ad aver subito nelle sue commedie un'influenza del cinema d'animazione. (...) Nella commedia – e la commedia musicale non è qui per Hawks che una commedia ravvivata da continui intermezzi dove i personaggi commentano con non poco distacco i loro desideri e le loro ossessioni – Hawks vede soprattutto l'occasione di satirizzare alcuni tic, alcune tare fra le più meccaniche e le più diffuse nella società. Nel film sono allineati in ordine come in un cassetto. La ninfomania tranquilla di Dorothy, la cupidigia ragionata di Lorelei non generano nessun conflitto tra le due amiche perché, da buone maniache quali sono, si interessano esclusivamente ad un aspetto molto particolare della realtà e ignorano superbamente il resto. Hawks infila sullo schermo come farfalle in un quadro la mostruosità di ognuna di loro, luminosa di evidenza e semplicità. Il tono hawksiano è altrettanto estraneo, nella sua asciuttezza, al disprezzo come alla compassione o alla connivenza nei confronti dei personaggi. Questa asciuttezza, che è per Hawks la ricerca della distanza esatta a partire dalla quale si può stigmatizzare una mania, un'ossessione, un vizio senza indignarsi né sporcare chi ne sia la preda, non è mai stata più classica, più serena, più espressiva che in questo film. Non ha mai preteso inoltre maggiore arte e talento dagli interpreti.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Laffont, Parigi 1992

*The second and last musical comedy by Hawks after A Song Is Born. Some of the film's stylistic elements are part of the aesthetic of the American style animation film. To note especially is the marked caricaturization in the plot's adventures, the gestures, tones, desires and behavior of the characters. As far as rhythm is concerned, it is calm and sober like in most films by Hawks, whatever genre they may be. Hawks is not the only American director with comedies influenced by animation. (...) In comedy – and the musical comedy here to Hawks is a comedy enlivened by constant intervals in which characters comment on their desires and obsessions with more than a little detachment – Hawks saw the opportunity to*



Charles Coburn e Marilyn Monroe in *Gentlemen Prefer Blondes*



Jane Russell e Marilyn Monroe in *Gentlemen Prefer Blondes*

*satirize some of the most mechanical and widespread tics and defects of society. They are lined up like in a drawer. Dorothy's subdued nymphomania and Lorelei's rationalized greed do not create conflict between the two friends because as the true maniacs that they are they are exclusively interested in one specific thing and absolutely ignore everything else. Like butterflies in a painting, Hawks transfixes on the screen the monstrosity of each one with luminous clarity and simplicity. The curt Hawksian tone is just as alien to expressing contempt as it is to expressing compassion and connivance towards the characters. This curtness, which to Hawks is the search for the right distance for stigmatizing a mania, an obsession or a vice without being indignant or dirtying its prey, has never been more classic, serene and expressive than in this film. And he*

*never demanded more art and talent from his actors.*

Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, Laffont, Paris 1992.

## LAND OF THE PHARAOHS

Stati Uniti, 1955 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *La regina delle piramidi*; Sog., Scen.: William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom; F.: Lee Garmes, Russell Harlan; Mo.: Vladimir Sagovsky; Scgf.: Alexandre Trauner; Co.: Mayo; Eff. spec.: Donald Steward; Mu.: Dimitri Tiomkin; Su.: Oliver S. Garretson; Ass. regia: Paul Helmick, Jean-Paul Sassy (non accred.); Int.: Joan Collins (Nellifer), Jack Hawkins (Cheope Khufu), James Robertson Justice (Vashtar), Alexis Minotis (Hamar), Dewey Martin (Senta), Sydney Chaplin (Trenah), Kerima (Nailla), Lui-

sella Boni (Kyra), James Hayter (Mikka), Piero Giagnoni (Zanin); Prod.: Howard Hawks per Continental Company-Warner Bros.; Pri. pro.: 24 giugno 1955 ■ 35mm. D.: 104'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Sikelia Productions e Hollywood Classics

*“È Il fiume rosso, ancora e sempre. Il Faraone è il barone del bestiame, i suoi gioielli sono le mandrie e il Nilo è il fiume rosso. Ma la cosa bella di Howard è che sa di fare lo stesso film e sa come farlo”* (William Faulkner).

Robin Wood completa il commento di Faulkner riassumendo bene in che modo *La regina delle piramidi* si inserisca nella corrente principale delle opere di Hawks: “... un gruppo chiaramente definito, qui la razza schiava; l'evoluzione di un giovane che giunge alla maturità attraverso

l'esperienza (Dewey Martin, come in *Il grande cielo*); l'immediato antagonismo sessuale tanto frequente nelle commedie di Hawks; il modo in cui la piramide finisce per ossessionare il Faraone (Jack Hawkins) è paragonabile all'ossessione di John Wayne per il bestiame da trasportare in *Il fiume rosso*; per entrambi, una volta intrapresa una linea d'azione, diventa impossibile tornare indietro senza perdere la faccia, e i film tracciano il conseguente irrigidimento dei personaggi fino all'inflessibilità".

Le conclusioni di Wood sono giuste ("In teoria dovrebbe essere uno dei film più importanti di Hawks, ma Hawks è il meno teorico dei grandi registi"), eppure ci troviamo di fronte a un film abbastanza interessante da cancellare la necessità di decidere se sia un successo o un fallimento. In primo luogo il Faraone, con tutto il suo potere (secondo Alexandre Trauner, "Hawks vedeva il faraone come un magnate di Hollywood"), è forse il personaggio più vulnerabile di Hawks: è quello più prigioniero di un'illusione. Tra tutti i progetti hawksiani questo è il più gigantesco, un vasto organismo di parti che interagiscono, e in quanto tale una sfida all'ingegnere che Hawks era stato. Per risolvere il mistero della costruzione delle piramidi assunse la persona più adatta che si possa immaginare: Alexandre Trauner, le cui scenografie, da *Il porto delle nebbie* e *Amanti perduti* a *L'appartamento* e *M. Klein*, attraverso *La regina delle piramidi*, sono tra le vette della storia del cinema. Ma persino con questa squadra fantastica, i problemi (e non solo quello famoso: "non sapevamo come parlassero i faraoni") si rivelano insolubili. Gli interpreti inglesi ("quegli idioti") non rispondono adeguatamente alla sfida di Hawks che chiede agli attori di diventare persone e viceversa (aspetto cruciale nei suoi film migliori). Il personaggio di Joan Collins ("tragédienne pour snack-bar" – Godard) potrebbe essere malvagio e noir, ma come eroina hawksiana è un fiasco. Eppure sopravvive una palpabile sensazione di tragedia: gli anni passano, portando solo sangue e lacrime; invecchiano tutti, per trovarsi improvvisamente ad affrontare una lugubre storia di alienazione nella quale prevalgono solo la routine e la crudeltà; la gioia, mai presente nella vita della gente comune, ha abbandonato



Joan Collins in *Land of the Pharaohs*

l'esistenza; e persino il lavoro e le sue motivazioni hanno perso significato cedendo all'avidità, all'egoismo e al gelido calcolo. Peter von Bagh

*"It's Red River all over again. The Pharaoh is the cattle baron, his jewels are the cattle, and the Nile is the red river. But the thing about Howard is, he knows it's the same movie, and he knows how to make it"* (William Faulkner). Robin Wood complements Faulkner's statement with a fine summary of how *Land of Pharaohs* joins the mainstream of Hawks' body of work: "...a clearly defined

*group, here the captive race; a young man's development through experience to maturity* (Dewey Martin, as in *The Big Sky*); *the instant sexual antagonism so common in Hawks's comedies; one can compare the way in which the pyramid comes to obsess the Pharaoh* (Jack Hawkins) *with John Wayne's obsession with the cattle-drive in Red River; for both, once they have embarked on a course of action, it becomes impossible to turn back without losing face, and the films trace the consequent stiffening of the characters into inflexibility."* What Wood concludes is true ("In theory

it ought to be one of Hawks's most important films, but Hawks is the least theoretical of major directors"), yet we face a film interesting enough to cancel the need to decide if it is a success or failure. First, the *Pharaoh*, a powerhouse as such (according to Alexander Trauner, "Hawks thought of the pharaoh like a tycoon in Hollywood"), is perhaps the most vulnerable of Hawks' characters - he is the most imprisoned by an illusion. Of Hawksian work processes, here is the most gigantic of them, a vast organism of interacting parts, and as such a challenge to the engineer that Hawks originally was. To solve

the mystery of how the pyramids were built, he engaged the best man to guess: Alexander Trauner whose art direction from *Quai des brumes* and *Les Enfants du paradis* to *The Apartment* and *M. Klein*, via *Land of Pharaohs*, is one of the glories of film history.

Yet even with this fabulous team, the problems (and not only the famous one "we didn't know how pharaohs talk") proved insolvable. The English actors ("those jerks") don't react adequately to the Hawksian challenge of actors becoming persons, and the other way around (which is the key to his greatest films).

The Joan Collins ("tragédienne pour snack-bar" - Godard) character might be both evil and noir, but she falls very flat as a Hawks heroine. Still some palpable sense of tragedy survives: the years go by, winning only blood and tears; everybody gets older, and suddenly face a grim tale of alienation where only routine and ruthlessness prevail; joy, never present in the lives of ordinary people, has escaped all life; and even the work, and its motives, have lost their significance to greed, selfishness, and ice cold calculation.  
Peter von Bagh



Howard Hawks in una fotografia di Joseph McBride scattata dopo il loro ultimo incontro (1977)





# CONRAD VEIDT DA CALIGARIA A CASABLANCA

*Conrad Veidt, From Caligari to Casablanca*

Conrad Veidt (1893-1943), più di qualsiasi altra celebrità del suo tempo, rappresentava un autentico monito della storia: come se un volto potesse riflettere il dolore (il vero dolore che si fonde nella sua rappresentazione, a ricordare come la filmografia dell'attore si sia dispiegata tra una guerra mondiale e un'altra), le aspettative deluse e le riflessioni su un'epoca. Per noi, l'occasione di presentare questo grande uomo del mistero è un momento d'orgoglio, anche se siamo costretti a offrire solo una *pars pro toto* piuttosto patetica. Veidt è l'anello mancante nelle retrospettive avviate a Bologna negli anni Novanta e dedicate a Valentino, Garbo e Fairbanks. In seguito Pordenone ha dedicato una splendida retrospettiva a Mozhukin. L'elenco dei più grandi tra i grandi non è poi così lungo. Gli spettatori conobbero Veidt tra le scenografie dipinte di *Caligari* e gli dissero addio in una *Casablanca* di finzione. Tra queste regioni mentali c'erano bagliori impareggiabili che alludevano a identità e a personalità divise, sempre tangibili anche quando apparivano sullo schermo per pochi secondi. Non si ripeteva mai, ma non era camaleontico. Sempre riconoscibile e attraente, schivo o crudele o entrambe le cose, con il suo pallido volto ascetico, le labbra sottili, gli occhi sepolti nella fonte ampia e profonda, ad accennare l'orrore di un'origine irricognoscibile, era davvero l'incarnazione esemplare di chi aveva vissuto la Prima guerra mondiale ed era consapevole della sua follia. Aveva percorso la strada dell'immaginazione e vissuto la propria presenza con un'intensità capace di far sì che la realtà sembrasse un'imitazione di seconda mano. (E che parata di stelle vedremo al suo fianco: Asta Nielsen, Erna Morena, Olaf Fønss, Albert Basserman, Paul Wegener, Heinrich George, Lil Dagover, Lillian Harvey, Willy Fritsch, Madeleine Carroll, Sabu...) "... quando il Cesare di Conrad Veidt si muoveva furtivamente lungo il muro era come se il muro l'avesse trasudato", scrisse Siegfried Kracauer. Il viaggio trasognato e quasi immateriale di Veidt nelle epoche e nei personaggi storici (Riccardo III, Cesare Borgia, Ivan il Terribile, Chopin...) divenne leggendario, come i suoi gelidi ritratti della vita moderna nell'epoca degli affari. Diede ugualmente prova di originalità nelle composizioni classiche, in quelle d'avanguardia e perfino nei generi più convenzionali – fu un principe memorabile in *Der Kongress tanzt* e in *The Thief of Bagdad*.

Il suo stile era sempre ambivalente, non esente da certe sfumature romantiche neanche quando i messaggi venivano dai confini estremi e labili della psiche. Che lavorasse nel suo Paese, la Germania, oppure a Hollywood (negli anni Venti e poi verso la fine della sua vita) o in Inghilterra (quando scelse di lasciare la Germania), ri-

*Conrad Veidt (1893-1943), more than any other star of his time, was a true memento of history: as if one face reflected the pain (real pain merging into its enactment, remembering how his filmography stretched precisely from one World War to another) and disillusioned expectations and observations about a period of time. For us, the presentation of this great mystery person is a proud moment, even if by necessity we offer a rather pathetic pars pro toto of Veidt's career: he is the missing link in the star retrospectives started in Bologna in the 1990s, with Valentino, Garbo and Fairbanks. Later, Pordenone dedicated a wonderful retrospective to Mozhukin. The list of the greatest of the great is not that long.*

*Audiences met him in the painted sets of Caligari and hailed farewell in a fictitious Casablanca. Between these mental regions, there were unmatched visions of divided identity and personalities, always palpable even if they only appeared on the screen for a few moments. He never repeated himself, but he was no chameleon either. Always recognizable and handsome, shy or cruel or both, with his pale ascetic face, his thin lips, his eyes buried somewhere in his deep, high forehead, hinting at some horror of unrecognizable origin, he was truly the exemplar of someone who had lived through WWI and personified the knowledge of its madness. He had walked the imaginary road and lived his presence with an intensity that made reality a second-rate imitation.*

*"...when Conrad Veidt's Cesare prowled along the wall, it was as if the wall had exuded him", wrote Siegfried Kracauer. Veidt's near-immaterial dream travel through historical times and characters (Richard III, Cesare Borgia, Ivan the Terrible, Chopin...) was a legend, as were his ice-cold tableaux of modern business life. He was equally original with classical compositions as with avant-garde, or even mainstream - what a prince he was in Der Kongress tanzt, The Thief of Bagdad. (And really, what a parade of stars we will witness at his side: Asta Nielsen, Erna Morena, Olaf Fønss, Albert Basserman, Paul Wegener, Heinrich George, Lil Dagover, Lillian Harvey, Willy Fritsch, Madeleine Carroll, Sabu...)*

*His mode was always ambivalent: a certain romantic mood wasn't excluded, even from messages emerging from the borderline of the psyche. Whether working at home in Germany or in Hollywood (both in the 20s and then at the end of his life) or in England (after he chose to leave Germany), he was an auteur. He gave a trembling intensity to the morbid "Aufklärung" films with Richard Oswald, inserting into them a new presence on the margins,*



mase un vero *auteur*. Diede un'intensità fremente ai morbosi film "Aufklärung" di Richard Oswald, introducendovi una nuova presenza marginale e abbracciando tematiche (la droga, l'omosessualità, la prostituzione) che comportarono uno scontro diretto con la censura. E poi naturalmente raggiunse un'intensità particolarmente terrificante lavorando con i più grandi: Murnau, Leni, Powell. Nella sua genialità Veidt sapeva aderire completamente al nucleo tematico di un film. Il suo sguardo d'acciaio non è in perfetta sintonia con la fantasia che anima gli occhi del ladro di Bagdad? Forse ci troviamo di fronte alla storia più vera del periodo tra le due guerre? Anche a qualcosa di più. Come il suo Cesare sonnambulo, Veidt era una strana persona che "conosceva il passato e vedeva il futuro".

Peter von Bagh

#### **SILHOUETTES: CONRAD VEIDT**

Angoloso come il suo scheletro  
mummia che trascina dei lacerti di pelle  
corre con il suo abito bianco nella notte  
e rende sonnambuli nel mezzo i sonni.  
Le sue dita di grande pollo livido  
si scorticano su mura senza fine  
all'inseguimento dell'incubo eterno.

Tutto si cancella intorno ai suoi occhi  
e le candele che nevicano al suolo  
tremano di paura al suo contatto.  
Ha dei grandi momenti di crisi,  
sprofonda nelle sue urla  
e trafigge con una spada malata e febbrile  
i quadri che sogghignano, le gole che respirano...

Il suo sguardo pietrifica tutte le cose viventi,  
gli incendi bruciano al cuore delle case,  
le chiese sono coperte di sangue  
e le loro campane suonano solo nel vuoto.  
Le stelle si spengono e le comete precipitano.  
L'umanità, sotto le lenzuola di sudore, sogna di terrore.

Al mattino, il sole è nato,  
la campagna gioca con il vento fresco,  
ma la sera ci sarà il sabba...  
Non vedete luccicare dietro i vetri  
quegli occhi immensi e torbidi,  
non sentite battere ai vetri  
quelle dita implacabili?

André Gain, *Silhouettes: Conrad Veidt*, "Cinéa-Cine", Parigi 1928

#### **PAGANINI**

Bisogna trattenere il respiro quando si guarda la sua meravigliosa ascesa, la sua ascesa a grande, classico artista del cinema, bisogna trattenere il respiro per la paura di averlo di fronte, che lui non cada di fronte alle trappole che gli tendono vanità e inevitabili affarismi. Conrad Veidt ci ha mostrato che l'espressione pantomimica supera l'espressività di qualunque parlato, e dunque non è solo il

*and embracing subjects (drugs, homosexuality, prostitution) that meant a direct confrontation with the censors. And then of course there was an especially terrifying intensity in his work with the greatest - Murnau, Leni, Powell. Veidt had a special genius in becoming one with the thematic center of a film. Isn't his steely gaze identical with the fantasy in the eyes of The Thief of Bagdad?*

*Maybe we are in the presence of the truest history of the inter-war period? And even more. Like his somnambulist Cesare, Veidt was a strange person who "knew the past and saw the future".*

Peter von Bagh

#### **SILHOUETTES: CONRAD VEIDT**

*Angular like his skeleton  
the mummy dragging strips of skin  
runs through the night in his white suit  
and fetches sleepwalkers amongst the sleeping.  
His fingers like a large livid chicken  
scratch an endless wall  
pursuing the eternal nightmare.*

*Everything disappears around his eyes  
and the candles snowing on the ground  
tremble with fear at his touch.  
He experiences great moments of crisis,  
loses himself in screaming  
and stabs with a sick, feverish sword  
sneering paintings, breathing throats...*

*His gaze turns every living thing into stone,  
fires burn in the heart of homes,  
churches are covered with blood  
and their bells ring out alone in emptiness.  
Stars blacken and comets fall.  
Humanity, under a sheet of sweat, dreams of terror.*

*In the morning, the sun is born,  
the countryside plays with cool wind,  
but the evening brings the witches' sabbath...  
Can't you see those large, cloudy eyes  
gleaming behind the windows,  
can't you hear those implacable fingers  
rapping on the windows?*

André Gain, *Silhouettes: Conrad Veidt*, "Cinéa-Cine", Paris 1928

#### **PAGANINI**

*You have to hold your breath when you see his marvelous rise to being a great, classic film artist, you have to hold your breath out of fear of having him in front of you, that he will not fall into traps set by vanity and inevitable profiteering. Conrad Veidt has showed us that pantomime beats the expressiveness of a spoken language; hence he is not only the greatest existing actor but also the most unique. He is not one of those that practices art, he*

più grande attore esistente, ma anche il più unico. Non appartiene a quelli che praticano un'arte, ma a quelli che creano l'arte con il proprio essere, così come l'essenza del marmo determina lo stile della scultura. [...] Su Conrad Veidt ci sarebbe molto di più da dire. Molto più di quanto si possa scrivere in un articolo. Prima di tutto bisognerebbe parlare della sua esteriorità. Di questa magrezza emaciata, che va oltre alla materia, che scuote ogni nervo fino alla superficie. Di questa "corruttibilità", che significa solo abbandono completo della Natura alla Cultura. Poi bisognerebbe parlare del suo passo. Di questo concedere che è mosso da una grandissima forza, che ha più espressività dello sguardo di altri uomini. Poi bisognerebbe parlare della forza pericolosa che irradia, che contiene i germi dell'inquietudine, perché non nasce dalla forza fisica ma da ogni Demone che è lì, dentro, e consuma l'essere cagionevole, lo consuma come un fuoco interiore che zampilla, mortale e immortale, da un corpo decrepito. Poi bisognerebbe parlare del significato di questi demoni per l'arte cinematografica. Perché è qualcosa che non può essere portato alla luce con la poesia recitata. Perché la lingua dell'uomo è il prodotto della razionalità, e anche le parole dei poeti si paralizzano di fronte al supersensibile.

Béla Balázs, *Paganini*, "Der Tag", Vienna 6 novembre 1923

## L'ALTRA REALTÀ

Quando ottengo una nuova parte, prendo subito la sceneggiatura e – non trovo altra espressione – infetto con essa tutto il mio essere. Giorni – sì, già da molte settimane prima delle riprese mi ritiro completamente a vita privata, proprio – vorrei dire – in modo onfaloscopico, concentrato cioè solo sul processo di infezione dell'anima. E presto sento con intensità e angoscia sempre crescenti che il personaggio da rappresentare cresce dentro me, ed io mi ci trasformo. Non dura tanto, è noto che io – poco prima delle riprese – mi muovo in modo diverso anche nel mondo civile, parlo in modo diverso, guardo in modo diverso, mi comporto in modo totalmente diverso dal solito, - il Conrad Veidt che è in me lentamente è diventato un altro, ed io lo devo "rappresentare", con il mio io che si è trasformato e autosuggestionato dal suo interno. Possessione è la parola giusta per descrivere questo stato. Poi arriva il primo giorno di riprese, e di solito faccio così: me ne vado da solo fra le scenografie, le guardo attentamente, mi lascio influenzare da loro e ci passeggiare fino a che non acquisisco una completa padronanza dello spazio, anche ad occhi chiusi – proprio come se fosse la camera da letto del mio appartamento. Quando poi si accendono le luci per le riprese, divento cieco e sordo alla realtà. Vedo e sento solo quel mondo dei sogni, quel mondo di fantasia, e quella deve essere l'altra realtà. Spesso tutto questo va oltre, e qualche volta, anche dopo molto che le luci si sono spente e il regista mi ha girato le spalle, io continuo a "recitare", fino a che qualcuno, un qualche collega, mi risveglia chiedendomi preoccupato se non sono diventato matto...

Conrad Veidt, da Paul Ickes, *Conrad Veidt*, Berlino, 1927

## "IL DIO GUARDIANO"

Durante le feste di Natale, in una delle sale da ballo di "In Den Zelten" si teneva un grande ballo in maschera; un ballo per uomini. Molti di loro indossavano abiti femminili. (...) La rispettabilità del

*creates art with his being just the way the basic nature of marble determines the style of a sculpture. [...] There is a lot more to be said about Conrad Veidt. Much more than can be written in an article. First, his external appearance. His emaciated frame, which goes beyond matter, which vibrates within every nerve up to the surface. His "corruptibility", which only means a complete abandonment of Nature to Culture. And then there is his walk. A pace induced by a tremendous force, more expressive than the look in other men's eyes. And the dangerous power that he gives off, which contains the seeds of restlessness, because it does not come from physical strength but from the Demons there, inside, and consumes the weak being, that consumes him like an inner flame that gushes, mortal and immortal, from a decrepit body. And then the significance of these demons for the art of film. Because it is something that does not emerge with recited poetry. Because the language of man is the product of rationality, and the words of poets are paralyzed when faced with what is beyond the senses.*

Béla Balázs, *Paganini*, "Der Tag", Vienna, November 6, 1923

## THE OTHER REALITY

*When I get a new part, I immediately get my hands on the screenplay and – I am at a loss for another word – infect my whole being with it. Days – yes, many weeks before filming I totally withdraw from public life – I would say – omphaloskeptically, focused only on the process of infecting my soul. And soon I feel with growing intensity and anxiety that the character grows in me, and I transform into him. It does not last long, and people know that – right before filming – I move around differently, even in the civilized world, I talk differently, I see differently, I behave totally different from usual, – the Conrad Veidt in me has slowly become another person, and I have to "represent" him, with my Ego that has transformed and unconsciously changed from within. Possession is the perfect word to describe this state. On the first day of filming I normally do the following: I wander around the sets by myself, I look at them carefully, I allow them to influence me, and I stroll around them until I totally own the space, even with my eyes closed – as if it were my apartment bedroom. When they turn on the lights for filming, I become blind and deaf to reality. I see and hear only that world of dreams, the world of fantasy, and that has to be the other reality. Often all this continues, and sometimes way after the lights have been shut off and the director has turned his shoulders to me, I continue to "act", until someone, some colleague, wakes me up asking me if I've gone crazy...*  
Conrad Veidt, in Paul Ickes, *Conrad Veidt*, Berlin, 1927

## "THE GUARDIAN GOD"

*During the Christmas season, a great costume ball was held in one of the dance-halls "In Den Zelten"; a ball for men. Many of them wore female clothes. (...) The respectability of the ball was open to doubt. But it did have one dazzling guest; Conrad Veidt. The great film star sat apart at his own table, impeccable in evening tails. He watched the dancing benevolently through his monocle as he sipped champagne and smoked a cigarette in a long holder. He seemed a supernatural figure, the guardian God*

ballo era discutibile. Però poteva vantare un ospite abbagliante: Conrad Veidt. La grande stella del cinema stava seduta in disparte, al proprio tavolo, impeccabile nel suo frac. Osservava il ballo con il monocolo, l'espressione benevola, sorseggiando champagne e fumando una sigaretta con un lungo bocchino. Sembrava una figura soprannaturale, il Dio guardiano di quelle feste che si manifestava graziosamente ai propri devoti. Pochi privilegiati gli si accostavano per parlargli, ma senza avere l'ardire di sedersi.

Veidt era apparso in due film che trattavano il tema dell'omosessualità, il che rendeva appropriata la sua presenza al ballo.

Christopher Isherwood, *Christopher and his Kind*, New York, 1976

*of these festivities, who was graciously manifesting himself to his devotees. A few favoured ones approached and talked to him but without presuming to sit down.*

*Veidt had appeared in two films dealing with problems of the homosexual; hence the appropriateness of his presence at his ball. Christopher Isherwood, Christopher and his Kind, New York, 1976*

## DIDA IBSENS GESCHICHTE episodio di DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN

Germania, 1918 Regia: Richard Oswald

■ Sog.: dal romanzo *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1907) di Margarete Böhme; Scen.: Richard Oswald; F.: Max Faßbender; Scgf.: August Rinaldi; Int.: Erna Morena (Thymian Gotteball), Conrad Veidt (Dr. Julius), Werner Krauß (Meinert), Reinhold Schünzel (Casimir Osdorf), Paul Rehkopf (il farmacista Gotteball), Clementine Plessner (zia Frieda), Marga Köhler (la matrigna), Max Laurence, Marie von Bülow (sig.na Woyens); Prod.: Richard Oswald-Film GmbH (Berlino); Pri. pro.: 29 ottobre 1918 ■ 35mm. L.: 1253 m. D.: 58' a 20 f/s. Bn.; Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek per concessione di Kirckmedia

Prostituzione, malattie veneree, omosessualità, droga sono argomenti generalmente tabù per il cinema muto. I problemi che agitano escono dalla normalità e diventano immediatamente scabrosi, attirano l'occhiuta vigilanza delle censure e la negazione del visto di circolazione. Quando essi vengono affrontati si ricorre ad ellissi, a circonvoluzioni, ad ammorbidenti. Insomma, pure con le maggiori cautele, le case produttrici non rinunziano a proporre nei loro prodotti questa scottante materia data la morbosa attrattiva che hanno sul pubblico. In Germania venne prodotta una serie abbastanza numerosa di film del genere, che nell'immediato primo dopoguerra, venne chiamato come "Aufklärung film", letteralmente "illuminante" e, forse più correttamente, "istruttivo". Specialista del genere fu Richard Oswald, regista versatile, il quale firmò una decina

di queste opere, oggi, in gran parte considerate perdute. Tra queste v'è *Das Tagebuch einer Verlorenen*, tratto dal romanzo di Margarete Böhme, dal quale dieci anni dopo Pabst ricaverà il film con Louise Brooks. Interprete di Thymian, la giovane che appunta sul suo diario una vera e propria discesa agli inferi fu la fascinosa Erna Morena, che ci piacerebbe poter paragonare alla Brooks se il film di Oswald fosse ritrovato. E pur tra divieti censori e proteste di spontanei difensori della pubblica morale, il film raccolse un larghissimo consenso di pubblico, tanto da indurre Oswald a girare il seguito, questo *Dida Ibsen's Geschichte*, ritrovato e restaurato, anche se parzialmente incompleto. Dida Ibsen, la protagonista, è Anita Berber, celebre "nacht-tänzerin", attorniata da uno sprezzante Conrad Veidt e da un baffuto e sardonico Werner Krauss. *Dida Ibsen's Geschichte* venne vietato in toto dalla censura ed ebbe saltuarie visioni. Gli odierni spettatori di questo reperto dell'Aufklärung film saranno più fortunati dei pubblici del 1918, ai quali il film venne sottratto.

Giacomo Manzoli, *Il Cinema Ritrovato* 1996, Cineteca di Bologna, Bologna 1996

*Prostitution, venereal diseases, homosexuality and drugs are subjects which are generally taboo for silent cinema. The problems which they rouse are beyond normality and immediately become scabrous, they attract the watchful vigilance of the censor and the denial of the circulation visa. When they are confronted one must resort to ellipses, tangents, and toning down. But even with the great caution which had to be used, the production houses did not renounce proposing this material in their products - given the morbid fascination it*

*exerts on the public. In Germany a fairly numerous series of films of this type was produced which, immediately after the war, were called "Aufklärung film", literally "illuminating films" and perhaps more correctly "instructive films".*

*The specialist of the genre was Richard Oswald, a versatile director, who was the author of ten or so of these works, today mostly considered as lost. Among these is Das Tagebuch einer Verlorenen, taken from the novel by Margarete Böhme, and from which Pabst was to draw the film with Louise Brooks almost ten years later. The actress playing Thymian, the young girl who notes her descent into hell in her diary was the fascinating Erna Morena, who we should like to be able to compare with Brooks if Oswald's film were to be found. And though squeezed between censorship and the protests of spontaneous defenders of public decency, the film gathered a very wide public consensus, enough to induce Oswald to film the follow-up, Dida Ibsen's Geschichte, rediscovered and restored, though partially incomplete. Dida Ibsen, the protagonist, is Anita Berber, a famous "nacht-tänzerin", surrounded by a disdainful Conrad Veidt and a moustached and sardonic Werner Krauss.*

*Dida Ibsen's Geschichte was prohibited in toto by the censor and had rare viewings. Today's audience of this remnant of the Aufklärung film is more fortunate than the audiences of 1918, to whom the film was in large measure denied.*

Giacomo Manzoli, *Il Cinema Ritrovato* 1996, Cineteca di Bologna, Bologna 1996

## DER GANG IN DIE NACHT

Germania, 1922

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ T. it.: *Il cammino della notte*; Sog.: dalla sceneggiatura *Die Sieger* di Harriet Bloch; Scen.: Carl Meyer; F.: Max Lutze; Scgf.: Heinrich Richter; Int.: Erna Morena (Helen Boerne), Olaf Fönss (Dr. Eigil Boerne), Conrad Veidt (un pittore), Gudrun Bruun-Steffensen (Lily, una danzatrice), Clementine Plessner; Prod.: Goron Films (Berlino); Pri. pro.: 13 dicembre 1920 ■ 35mm. L.: 1735 m. D.: 95' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Münchner Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung ■ La copia positiva safety, proveniente dal Gosfilmofond, è giunta al Münchner Filmmuseum attorno alla fine degli anni Settanta, senza didascalie, che, non esistendo il visto di censura, sono state riscritte basandosi sul soggetto originale / The print from Gosfilmofond arrived in München around the end of the Seventies. It had no intertitles. Münchner Filmmuseum inserted German titles following the text in the original script because there is no censorship card existent

Tutto questo lungo film è intelligente. Le lezioni del cinema americano sono state adottate e assimilate. È piacevole vedere un film dove ci si è più preoccupati della linea generale e del ritmo che non del dettaglio inutile e grazioso. Sono stato colpito soprattutto dal senso del primo piano: non viene mai utilizzato invano, arriva sempre nel momento opportuno e in un movimento giusto. Olaf Fönss e Conrad Veidt sono interessanti ma fanno "teatro".

Ed Erna Morena è rimarchevole in una parte del film che costituisce d'altronde l'attrattiva dell'opera: nella campagna e sul mare si scatena una terribile tempesta e mentre l'uragano si abbatte sulla casa, la donna sola e tremante, sente tutt'un'altra tempesta, non meno violenta che si alza dentro di lei.

È una sorta di monologo di trecento metri che ha un ammirevole vigore. Gli accessori (scenografie, mobili, indumenti, ecc.) sono precisi e vividi. Ed Erna Morena ha lo slancio inquietante che è necessario per condurci in questo quarto d'ora di turbamento, di ebbrezza nervosa, di semifollia.

Louis Delluc, *Cinéa-Ciné pour tous*, 1921

*This long film is intelligent the entire way through. The teachings of American film*

*have been learned and assimilated. It is nice to see a film where there is more concern for the general course and rhythm than useless but pretty detail. I was struck especially by the use of close ups: it is never used in vain, always happens in the right moment with the right movement.*

*Olaf Fönss and Conrad Veidt are interesting but do "theater."*

*Erna Morena is remarkable in the most compelling part of the film: a terrible storm lashes out over the countryside and in the sea, and while the hurricane beats down on the house, the trembling, lone woman feels a different, no less violent storm within.*

*It is a kind of three-hundred meter monologue with admirable energy. The accessories (sets, furniture, clothing etc.) are accurate and vivid. And Erna Morena has that unsettling quality needed to lead us through this quarter of an hour of anxiety, nervous drunkenness, near madness.*

Louis Delluc, *Cinéa-Ciné pour tous*, 1921

Questo dramma ci fa tornare alla mente le nostre migliori letture giovanili; ci suscita il ricordo di un dramma ibseniano messo in scena da Brahm, o di un'opera di Cechov realizzata da Stanislavskij. Sono rimandi obbligati. Che cosa lasciavano in noi quelle letture giovanili? Sensazioni musicali, il suono vago di una melodia bella e spontanea che sembrava sgorgare dal nostro intimo. E cosa rimane di tutto ciò in questo film? Qualcosa di prepotentemente musicale, l'immagine di un uomo e di una donna all'inizio del loro amore, seduti l'uno di fronte all'altra davanti a una tazza di tè, che respirano profondamente e dolcemente nell'aria mite della stanza illuminata da una lampada a gas, mentre fuori piove e soffia il vento; o il momento in cui lui, in seguito, le bacia la mano, e lei si abbandona tremante, allargando le braccia; oppure l'immagine dell'altra, della sposa abbandonata che, coricata sul divano a fiori, stanca, ammalata e triste per tutto ciò cui ha dovuto rinunciare, estrae da sotto il cuscino un ritaglio di giornale con un piccolo trafiletto sul marito. O ancora l'immagine del dottore che passa accanto al cieco urlandogli: "Ho ucciso tua moglie!" ma quello rimane fermo, con il volto irrigidito per il grande dolore, immobile. (...) La sceneggiatura scritta da Carl Mayer è l'opera di un poeta. (...) Incredibile come egli

sappia procedere rapidamente, senza darsi pause; a volte gli bastano un paio di accenni, altre ha la capacità di soffermarsi, con ostinazione, come nella scena in cui le luci delle auto scivolano sull'asfalto bagnato di una grande città immersa nella notte o quando il mare è in tempesta. (...) La regia di Murnau? Parlando delle qualità del film pensavamo sempre alla sua regia... È tutto merito suo, e non c'è altro da aggiungere. Willy Haas, "Film-Kurier", 14 dicembre 1920

*This drama brings to mind the best of what we read when we were young; it invites the memory of an Ibsen drama staged by Brahm, of a work by Chekhov produced by Stanislavsky. Obligatory cross-references. What did those young readings leave behind in us? Musical sensations, the vague sound of a beautiful, spontaneous melody that seemed to surge from deep within us. And what is there of this in this film? Something mostly musical, the image of a man and a woman at the beginning of their love story, seated one in front of the other with a cup of tea, who breathe deeply and slowly the sweet air in the gas-lamp illuminated room, while outside it rains and the wind blows; or a later moment in which he kisses her hand and she lets herself go widening her arms; or the image of the other, the abandoned bride, who lies on a flower print couch, tired, sick and sad for everything she had to give up, and pulls out a newspaper clipping about her husband from under a pillow. Or the image of the doctor who passes by the blind man, yelling, "I killed your wife!" while the other does not move, his face hardened with pain. (...) The screenplay written by Carl Mayer is the work of a poet. (...) It is incredible how he knows how to move quickly, without taking a break; sometimes a few hints are all he needs, other times he lingers like in the scene in which the lights of the car slide across the wet asphalt of a large city bathed in the night or when the sea is stormy. (...) Murnau's directing? When talking about the qualities of the film, his directing was always in our mind... It is all his doing, and there is nothing else to add.*

Willy Haas, "Film-Kurier", December 14, 1920

## LUCREZIA BORGIA

Germania, 1922 Regia: Richard Oswald

■ T. it.: *Lucrezia Borgia*; Sog.: dal romanzo omonimo di Harry Scheff (1913); Scen.: Richard Oswald; F.: Karl Freund, Karl Vass, Carl Drews, Frederik Fuglsang; Scgf.: Robert Neppach, Botho Höfer; Co.: Robert Neppach; Op.: Karl Freund; Ass. op.: Robert Baberske; Int.: Liane Haid (Lucrezia Borgia), Conrad Veidt (Cesare Borgia), Albert Bassermann (Rodrigo Borgia), Paul Wegener (Micheletto), Heinrich George (Sebastiano), Adolf Edgar Licho (Lodovico), Wilhelm Dieterle (Giovanni Sforza), Lothar Mützel (Giovanni Borgia), Alphons Fryland (Alfonso d'Aragona), Käthe Waldeck-Oswald (Naomi), Alexander Granach, Anita Berber (contessa Giulia Orsini), Lyda Salomonova, Mary Douce (Florentina), Max Pohl, Adele Sandrock, Wilhelm Diegelmann (Wirt), Philipp Manning, Hugo Döblin, Clementine Plessner, Viktoria Strauß (Rosaura), Tibor Lubinszky (Gennaro Page); Prod.: Richard Oswald-Film AG, Berlin; Pri. pro.: 20 ottobre 1922 Berlino ■ 35mm. L.: 3284 m. D.: 146' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv - Filmarchiv ■ Restaurato nel 2011 / Restored in 2011

All'influenza di Max Reinhardt è dovuto il fatto che tanti film in costume di quel periodo siano ambientati nel Rinascimento, come *La peste di Firenze* [di Otto Ripert], uno degli episodi di *Destino* [di Fritz Lang], *Lucrezia Borgia*, *Monna Vanna* [di Richard Eichberg]. Accade che il ricordo di una regia di Reinhardt spinga registi di second'ordine a filmare qualche scena con inquadrature sorprendenti: in *Lucrezia Borgia*, ad esempio, film di Richard Oswald, una fila di soldati che formano una sorta di fitta siepe irta di lance ricorda con molta esattezza una scena dell'*Enrico IV* di Shakespeare, realizzata da Reinhardt, dove guerrieri disposti lungo la piattaforma riuscivano a dare la stessa impressione di armata compatta. Come in Reinhardt, alcune armature decorate, una bandiera svolazzante stabiliscono dei punti di riferimento. Queste composizioni, attraverso l'arte reinhardtiana, sembrano quasi un riflesso delle celebri battaglie di Paolo Uccello. Lotte H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Editori Riuniti, Roma 1983

*Max Reinhardt's influence did lead to many costume films being set in the Renais-*

*sance: Die Peste in Florenz [by Otto Ripert], one of the episodes of Der Müde Tod [by Fritz Lang], Lucrezia Borgia and Monna Vanna [by Richard Eichberg], for example. We sometimes find the recollection of a Reinhardt production leading second-rate directors to film a few effectively framed shots: in Richard Oswald's Lucrezia Borgia, for example, a row of soldiers forming a thick hedge prickling with lances recalls a scene from Shakespeare's Henry IV in Reinhardt's production of 1912. There also soldiers deployed along the stage contrived to give the impression of an entire army. As in Reinhardt, a few tooled sets of armour and a flag drifting in the wind establish points of reference in the design. If these compositions seem to reflect one of Uccello's famous battle-scenes, this is due to Reinhardt.*

Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2008

## DAS WACHSFIGURENKABINETT

Germania, 1924 Regia: Paul Leni

■ T. it.: *Tre amori fantastici / Il gabinetto delle figure di cera*; Sog.: Henrik Galeen. Scen.: Henrik Galeen; F.: Helmar Lerski; Scgf.: Paul Leni; Co.: Ernest Stern; Ass. regia: Wilhelm Dieterle; Int.: Emil Jannings (Harun al Raschid), Conrad Veidt (Ivan il terribile), Werner Krauß (Jack lo squartatore), Wilhelm Dieterle (il poeta/Assad il pasticcere/un principe russo), Olga Belajeff (Eva/Maimune/una boiarda), John Gottow (proprietario del Panoptikum), Paul Biensfeld (Visir), Ernst Legal, Georg John. Prod.: Neptun-Film AG, Berlino per Ufa; Pri. pro.: 13 novembre 1924 ■ 35mm L.: 1721 m. D.: 75' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles Da: Münchner Film Museum

La fama del film è dovuta in gran parte alle peculiarità della regia di Leni: ogni episodio è concepito in uno stile aderente al soggetto. Le forme larghe e arrotondate corrispondono alla recitazione e ai movimenti degli attori nell'episodio orientale (Emil Jannings è il sultano). L'atmosfera dell'episodio russo è opprimente e cupa ed è ottenuta dalle scenografie che

contrastano con la silhouette ascetica di Conrad Veidt che incarna Ivan. E infine, dei contorni brumosi, delle figure geometriche dalle punte aguzze, dei giochi di luce fantasmatici servono da scenografia alla fuga, in una piazza deserta, davanti a Jack lo squartatore. È questo che affascina nel film. C'è un'omogeneità perfetta tra la forma e il contenuto. L'ultimo episodio può essere considerato come una scena-chiave per tutti i film del genere. Una fuga convulsa e inutile davanti al terrore, il disagio sociale (...) Fu raramente resa in modo così efficace che in questo film. Ma assistiamo, malgrado tutto, al risveglio, al ritorno alla vita di tutti i giorni. È soprattutto per questo che il film costituisce il coronamento dell'espressionismo e segna già la transizione verso lo stile realista. "Kamera", 1964

*The film is mostly celebrated for Leni's particular directing: each episode was conceived of with a style pertaining to its subject. The wide, round forms match the acting and the movements of the actors in the Oriental episode (Emil Jannings plays a sultan). The gloomy, oppressive atmosphere of the Russian episode was created with set designs that contrast with the ascetic silhouette of Conrad Veidt acting as Ivan. And last, the misty surroundings, geometric figures with sharp angles, the ghostly lighting all provide the setting for the escape from Jack the Ripper, with a final meeting in a deserted square. There is total uniformity between form and content. The last episode may be considered a key scene for all films of this genre. A confused and useless attempt to escape from terror, social anxiety (...) It has rarely been depicted as effectively as in this film. But we witness, despite it all, the reawakening, the return to everyday life. Especially for this reason, this film is the height of expressionism and marks the transition towards realism. "Kamera", 1964*

## DIE BRÜDER SCHELLENBERG

Germania, 1926 Regia: Karl Grüne

■ T. it.: *Il supplizio di Tantalò*; Sog.: dal romanzo di Bernhard Kellermann, pubblicato sul "Berli-

ner Illustrierten Zeitung"; Scen.: Willy Haas, Karl Grüne; F.: Karl Hasselmann; Mo.: Werner Richard Heymann; Scgf.: Karl Görg, Curt Kahle; Eff. spec.: Haimar Lerski; Mu.: Ernő Rapée, Werner Richard Heymann; Int.: Conrad Veidt (Wenzel Schellenberg / Michael Schellenberg), Lil Dagover (Esther Raucheisen), Liane Haid (Jenny Florian), Henry de Vries (Raucheisen), Werner Fuetterer (Georg Weidenbach), Bruno Kastner (Kaczinsky), Julius Falkenstein, Wilhelm Bendow, Erich Kaiser-Titz, Paul Morgan; Prod.: Universum-Film AG (UFA), Berlin; Pri. pro.: 22 marzo 1926 (Berlino) ■ 35mm. L.: 2280 m. D.: 95' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Murnau Stiftung

Tecnicamente parlando, questo doppio ruolo pone all'attore una serie di difficoltà. Deve recitare con un partner che è assente. Bisogna rivolgersi a qualcuno che è solo vento ma dalla risposta di questo fantasma dipende un'enormità di cose. Questa risposta, la si girerà subito o domani, e di nuovo quello a cui la si rivolge, sarà assente. Il pubblico e anche la gente del mestiere possono difficilmente immaginare il grado di concentrazione, la costante sostituzione dell'io al tu, che furono necessari per arrivare all'effetto ottenuto dal regista. Felice l'attore la cui recitazione è sostenuta da un'idea. Questa volta fu il mio caso. Ho constatato una volta di più che il cinema è l'arte per eccellenza, per esprimere i miei sentimenti.

Conrad Veidt, "B.Z. Mittag", 19 marzo 1926

*Technically speaking, this double role creates a number of difficulties for the actor. He has to perform with a partner who is not there. He has to interact with someone who is only wind, but the ghost's response determines a vast range of things. This answer, which will be shot immediately after or the next day, and again the person to whom it is addressed is absent. Audiences and even people in the trade can hardly imagine the degree of concentration, the continuous replacement of I with you, that was needed to create the effect obtained by the director. Happy is the actor whose performance rests on an idea. This time round that was the case for me. I discovered once again that film is the ultimate art for expressing my feelings.*

Conrad Veidt, "B.Z. Mittag", March 19, 1926

Il film cerca di analizzare dei caratteri utilizzando un solo attore per rappresentare due esseri umani fondamentalmente diversi e opposti. Non possiamo negare che Conrad Veidt non sia riuscito a rendere questi due personaggi verosimili. La macchina da presa non è sempre riuscita a farci credere che si trattava di due individui diversi. Nelle scene dove i due fratelli sono confrontati l'uno all'altro, si ha troppo spesso l'impressione che non si guardino, che passino l'uno accanto all'altro senza vedersi, e questa impressione indebolisce l'insieme. (...)

Siamo meno soddisfatti anche perché conosciamo il romanzo. E Kellermann non ha nascosto la speranza che si facesse del suo romanzo un film serio che sottolineasse le sue idee e diventasse così un grido d'allarme sociale ed economico. Se Kellermann ha visto il film, è poco probabile che pensi ancora che possa corrispondere al punto di vista del romanzo. Di questo rimangono solo dei dettagli insignificanti per il romanziere, degli aspetti esteriori, insomma, tutto ciò che era cinema nella vecchia accezione della parola. È tanto più un peccato perché per una volta un film sociale avrebbe potuto mostrare degli uomini attivi appartenenti a diversi strati sociali.

Anonimo, *Die Brüder Schellenberg*, "Filmschau", marzo 1926

*The film tries to analyze characters using just one actor to represent fundamentally different human beings. We cannot deny that Conrad Veidt did not manage to make these two characters convincing. The camera did not always succeed in making us believe that they were two different individuals. In the scene where the two brothers confront each other, it often seems that they do not look at each other, that they move around one another without seeing each other, which weakens the overall effect. (...) We are less than satisfied because we read the novel. And Kellermann did not conceal his hope that they would make a serious film out of it that would stress his ideas and thus become a social and economic warning. If Kellermann saw the film, it is hardly likely that he would think it corresponds with viewpoint of the novel. The details that remain are insignificant to the author, merely external aspects; in other words, everything that was cinema in the old meaning of the word. It is all the more a shame because for once a social film*

*could have shown active men belonging to different social strata.*

Anonymous, *Die Brüder Schellenberg*, "Filmschau", March 1926

## DIE LETZTE KOMPAGNIE

Germania, 1930 Regia: Kurt Bernhardt

■ T. it.: *L'ultima compagnia*; Sog.: da *Die letzte Compagnie, die Geschichte der 13 Helden von Jena* (1916) di Hans Wilhelm, Hermann Kosterlitz; Scen.: Ludwig von Wohl; Heinz Goldberg, Hermann Kosterlitz; Dial.: Hans J. Rehfish; F.: Günther Krampf; Mo.: Carl Winston; Scgf.: Andrey Andrejew; Co.: Alexander Arnstam; Mu.: Ralph Benatzky, Franz Grothe; Su.: Gerhard Goldbaum, Erich Schmidt; Ass. regia: Erich von Neusser; Int.: Conrad Veidt (Capitano Burk), Karin Evans (Dore), Erwin Kalser (Müller), Else Heller (la mugnaia), Maria Pederson (Magd), Heinrich Gretler (Pelle), Paul Henckels (Pitsch), Ferdinand Asper (Götzle), Martin Herzberg (Heller), Werner Schott (Biese), Philipp Manning (Möllmann), Max W. Hiller (Machnow), Ferdinand Hart (Klotz), Alexander Granach (Haberling), Gustav Püttjer (Püttjer), Albert Karchow (Wernicke), Horst von Harbou (Stibbe); Prod.: Joe May per Joe May-Produktion/Universum-Film AG (UFA), Berlin; Pri. pro.: 14 marzo 1930 ■ 35mm. L.: 2167 m. D.: 79'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv - Filmarchiv

Meno adatto per l'estero ma di uguale successo all'interno della Germania si rivelò il secondo genere dell'UFA: il film "nazionale", con tematica di solito prussiana e una tendenza ideologica più o meno esplicita. Questi film non sono legati all'invenzione del sonoro come il film operetta. Ma sono la seconda scoperta significativa fatta dall'UFA. Nel 1930 arriva nelle sale *L'ultima compagnia* (regia di Kurt Bernhardt) (...). In un'intervista con Mary Kiersch, Bernhardt spiega come venne realizzata una scena che lui si rifiutò di girare: "Si trattava di una scena scritta dal signor von Wohl e inserita in seguito nel film. Conrad Veidt doveva fare un discorso assolutamente nazionalistico, sciovinistico. Il capitano tedesco dall'alto del mulino guarda il generale francese a cavallo. Il francese dice: "Non ha senso difendere il mulino. La Prussia non esiste più". E il tedesco risponde: "Dove sto io, è la Prussia". Mi

sono rifiutato di girare questa scena e ciò mi costò quasi la vita quattro anni più tardi. Kiersch: È stato Joe May a girare questa scena?

Bernhardt: Mi lasci pensare... Sì, credo che fosse Joe.

Kiersch: E Conrad Veidt non ha avuto obiezioni contro questo discorso?

Bernhardt: No.

L'importanza attribuita qui a un passo del dialogo è caratteristica per il film nazionalista. L'elemento decisivo, il messaggio politico, doveva essere espresso a parole e mostrato esplicitamente, come se non bastasse l'inequivocabile significato dell'azione. È un elemento che verrà fatto proprio dal film di propaganda nazionalsocialista. Rainer Rother, *Film operetta e film "nazionali"*, in *Schermi germanici. UFA 1917-1933*, a cura di Giovanni Spagnoletti, Marsilio, Venezia 1993

*Less suited for distribution abroad but just as successful in Germany was UFA's second genre: the "national" film, usually featuring a Prussian subject and a more or less overt ideological direction. These films were not bound to the invention of sound film like the operetta film. They were, however, the second significant UFA creation. In 1930 Die Letzte Kompagnie (directed by Kurt Bernhardt) came out in theaters (...). In an interview with Mary Kiersch, Bernhardt explained how there was a scene he refused to film: "It was a scene written by Mr. von Wohl and added later to the film. Conrad Veidt was supposed to make a nationalistic, chauvinistic speech. The German captain from above the mill looks at the French general on horseback. The French man says: 'There is no reason to defend the mill. Prussia doesn't exist anymore.' And the German answers back: 'Where I am standing is Prussia.' I refused to film this scene, and it almost cost me my life four years later.*

Kiersch: Was it Joe May who shot this scene?

Bernhardt: Let me think... Yes, I think it was Joe.

Kiersch: And did Conrad Veidt have any objections to the speech?

Bernhardt: No.

*The importance given to this passage of dialogue was a characteristic of nationalist film. The decisive element, the political message, had to be expressed in words and*

*explicitly depicted, as if the undisputable meaning of the action were not enough. It was an element that would be a hallmark of Nazi propaganda.*

Rainer Rother, *Film operetta e film "nazionali"*, in *Schermi germanici. UFA 1917-1933*, edited by Giovanni Spagnoletti, Marsilio, Venice, 1993

## DER KONGRESS TANZT

Germania, 1931 Regia: Eric Charell

■ T. it.: *Il congresso si diverte*; Scen.: Norbert Falk, Robert Liebmam e (non accred.) Hans Müller, Paul Frank; F.: Carl Hoffmann; Mo.: Viktor Gertler; Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig; Co.: Ernst Stern; Eff. spec.: Theodor Nischwitz; Mu.: Werner Richard Heymann; Liriche: Robert Gilbert; Su.: Fritz Thiery; Ass. regia: Paul Martin, Basil Ruminow, Kurt Hoffmann; Int.: Lilian Harvey (Christel Weinzing), Willy Fritsch (Zar Alessandro di Russia / Uralsky, suo sosia), Otto Wallburg (Bibikoff), Conrad Veidt (Principe Metternich), Carl Heinz Schroth (Pepi, il suo segretario), Lil Dagover (Contessa), Alfred Abel (Re di Sassonia), Eugen Rex (Ambasciatore di Sassonia), Alfred Gerasch (Ambasciatore di Francia), Adele Sandrock (Contessa), Margarete Kupfer (Contessa), Julius Falkenstein (Ministro delle finanze), Max Gülstorff (Sindaco di Vienna), Paul Hörbiger (cantante), Ernst Stahl-Nachbaur (Napoleone), Sergius Sax, Hermann Blaß, Trude Brionne, Franz Nicklisch, Kurt Brunk; Prod.: Erich Pommer per Erich Pommer-Produktion/UFA; Pri. pro.: 29 settembre 1931 ■ 35mm. L.: 2673 m. D.: 98'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia stampata a partire da un controtipo immagine e suono nel 1997 / Print made from a picture and sound dupe negative in 1997

Interpretato da Lilian Harvey, Willy Fritsch e Conrad Veidt, *Il congresso si diverte* di Charell procurò nel 1931 un enorme successo all'UFA. La canzone premonitrice di Heymann, *Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder* (Esiste un'unica volta e non ritornerà più), l'opulenza delle scenografie e dei costumi, la soavità raffinata delle luci, gli ampi movimenti della macchina da presa, che opponevano con disinvoltura l'evoluzione delle masse ai têt-à-têt graziosamente erotici, l'intelligenza dei contrappunti musicali, fecero di questo

racconto degli amoretto dello zar con una fiorista, ai margini del Congresso di Vienna, una riuscita esemplare dell'operetta viennese, incrociata con lo show berlinese. Nato nel 1894 a Breslau, morto nel 1974 a Monaco, Eric Charell fu danzatore con Reinhardt, poi direttore del Grosses Schauspielhaus di Berlino, dove allestì *L'albergo del cavallo bianco*. Emigrato nel 1933, realizzò un solo altro film, *Caravan*, e riprese negli anni Cinquanta un lavoro di coreografo e sceneggiatore di operette in Germania. Roland Schneider, *Histoire du cinéma allemand*, Les Éditions du Cerf, Parigi 1990

*Featuring Lilian Harvey, Willy Fritsch and Conrad Veidt, Charell's Der Kongress tanzte was an enormous success for UFA in 1931. Heymann's heady song Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder (There's only one chance, and it won't ever come back), the opulence of the sets and costumes, the subtle and sophisticated lighting, the wide camera movements, dexterously juxtaposing the evolution of the masses with the elegantly erotic tête-à-têtes, and the intelligent musical counterpoints all made this romance story between the czar and a florist set during the Congress of Vienna a shining example of a Viennese operetta mixed with a Berlin show.*

*Eric Charell was born in 1894 in Breslau and died in 1974 in Munich. He was a dancer for Reinhardt and then director of the Grosses Schauspielhaus in Berlin, where he staged White Horse Inn. Charell emigrated in 1933 and made only one other film, Caravan, and during the 1950s he started to work again as an operetta choreographer and writer in Germany.*

*Roland Schneider, Histoire du cinéma allemand, Les Éditions du Cerf, Paris 1990*

## I WAS A SPY

Gran Bretagna, 1933 Regia: Victor Saville

■ T. it.: *Ero una spia*; Sog.: dall'autobiografia *I Was a Spy* (1932) di Marthe Cnockhaert McKenna; Scen.: W.P. Lipscomb; Dial.: W.P. Lipscomb, J.H. Beith, Ian Hay; F.: Charles Van Enger; Scgf.: Alfred Junge; Co.: Gordon Conway; Mo.: Frederick Y. Smith; Su.: William Salter; Ass. regia: Herbert Mason; Int.: Madeleine Carroll (Marthe Cnockhaert), Conrad Veidt (comandante Oberaetz), Herbert Marshall (Stephan),



Gerald du Maurier (il dottore), Edmund Gwenn (borgomastro), Donald Calthrop (Cnockhaert), Anthony Bushell (Otto), Eva Moore (Canten Ma), Nigel Bruce (Scotty), May Agate (sig.ra Cnockhaert), George Merritt (Reichmann), Martita Hunt (zia Lucille); Prod.: Michael Balcon per Gaumont-British Picture Corporation, London; Pri. pro.: 26 luglio 1933 (Londra) ■ 35mm. L.: 2498 m. D.: 89'. Bn. ■ Da: BFI National Archive

Nel 1933 Victor Saville (1895-1979) direbbe probabilmente i suoi migliori film inglesi: *The Good Companions*, *Friday the Thirteenth* e *I Was a Spy*. Essi dimostrano che Saville non era solo uno dei registi britannici più commerciali, ma anche uno dei più sofisticati. (...) I film girati da Saville a Hollywood, come *Green Dolphin Street* (1947), *If Winter Comes* (1947) e *Kim* (1950), hanno tutti origine in *I Was a Spy*, un film importante per il suo alto valore di produzione, la ricostruzione realistica di un villaggio belga in teatro di posa e l'interpretazione pacata e controllata (mai troppo snervante) di Madeleine Carroll, Herbert Marshall e Conrad Veidt.

È la recitazione l'aspetto straordinario di *I Was a Spy*. (...)

*I Was a Spy* è degno di nota anche per il suo rifiuto di schierarsi. Non condanna esplicitamente l'invasione tedesca del Belgio; le atrocità tedesche non vengono mostrate, e anzi l'orrore peggiore descritto nel film è il bombardamento dei tedeschi feriti da parte dell'aviazione alleata. Come commentò W.H. Mooring nel "Motion Picture Herald" (23 settembre 1933): "Nel film non c'è molta guerra; c'è piuttosto un riflesso della guerra, colto appena dietro la zona di battaglia. Solo una o due volte capita che la furia del conflitto cali sui nostri personaggi sotto forma di granate; per il resto, nel loro muoversi tra vittime di guerra mutilate, sfiduciate e quasi impazzite essi appaiono lacerati più nell'animo che nella carne".

Basato su una sceneggiatura tratta da una storia vera e approvata dall'interprete principale, Marthe Cnockhaert McKenna, *I Was a Spy* ebbe una buona accoglienza in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Molti critici concordarono con il giudizio del "Motion Picture Herald": "il film più vivido, toccante ed emozionante mai prodotto da uno studio britannico".

Anthony Slide, *Fifty Classic British Films 1932-1982. A Pictorial Record*, Dover Publications, New York 1985

*In 1933 Victor Saville (1895-1979) directed arguably his three finest British films: The Good Companions, Friday the Thirteenth, and I Was a Spy. They demonstrate that Saville was not only one of Britain's most commercial filmmakers, but one of the most sophisticated. (...)*

*Saville's Hollywood features, such as Green Dolphin Street (1947), If Winter Comes (1947), and Kim (1950), have their origins in I Was a Spy, a film notable for its high production values, its realistic studio reproduction of a Belgian town, and its quiet, controlled acting (never too emotionally unnerving) by Madeleine Carroll, Herbert Marshall and Conrad Veidt.*

*It is the performances in I Was a Spy that are so extraordinary. (...)*

*I Was a Spy is also remarkable for its refusal to take sides. It does not outspokenly condemn the German invasion of Belgium; German atrocities are not shown, and, indeed, the worst horror depicted in the film is the bombing of the German injured by Allied aircraft. As W.H. Mooring commented in the "Motion Picture Herald" (September 23, 1933): "There is not much war in the whole picture; rather it is a reflex of war picked up just behind the zone of battle. Only once or twice does the full fury of war descend upon our characters in shrapnel; for the rest they are torn more in the soul than the flesh for all that they move among the maimed, choking, half demented casualties from the field."*

*Based on a true story, with its script approved by the principal character, Mrs. Marthe Cnockhaert McKenna, I Was a Spy was well received in Britain and the United States, many critics agreeing with the "Motion Picture Herald"'s estimation: "the most vivid, the most moving and the most exciting motion picture ever to come from a British studio."*

Anthony Slide, *Fifty Classic British Films 1932-1982. A Pictorial Record*, Dover Publications, New York 1985

## THE WANDERING JEW

Gran Bretagna, 1933 Regia: Maurice Elvey

■ Sog.: dalla pièce *The Wandering Jew* (1921) di E. Temple Thurston; Scen.: H. Fowler Mear; F.: Sydney Blythe; Mo.: Jack Harris; Scgf.: James A. Carter; Co.: Lady Queensberry; Mu.: Hugo

Riesenfeld; Int.: Conrad Veidt (l'ebreo errante), Primo episodio: Maria Ney (Judith), Cicely Oates (Rachel), Basil Gill (Ponzio Pilato); Secondo episodio: Anne Grey (Joanne De Beaudricourt), Bertram Wallis (Principe Boemund), Hector Abras (Issachar), Dennis Hoey (de Beaudricourt), Jack Livesey (Duca Godfrey), [Kenji] Takase (Phirous), Terzo episodio: Joan Maude (Gianella), John Stuart (Pietro Morelli), Arnold Lucy (Andrea Michelotti), Quarto episodio: Peggy Ashcroft (Olalla Quintana), Francis L. Sullivan (Juan de Texada), Felix Aylmer (Ferara), Ivor Barnard (Castro), Abraham Sofaer (Zapportas), Stafford Hilliard (Juan), Robert Gilbert (primo monaco), Conway Dixon (secondo monaco); Prod.: Julius Hagen per Twickenham Film Studios Productions; Pri. pro.: 20 novembre 1933 (Londra) ■ 35mm. L.: 3018 m. D.: 110'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive

*The Wandering Jew*, basato sul popolare testo teatrale di E. Temple Thurston, parla dell'espiazione di un ebreo ma la situa in quattro diversi contesti storici contrassegnati da periodi di crisi nei rapporti tra cristiani ed ebrei, dove l'ebreo errante diventa un rappresentante della sua razza. In passato Elvey aveva realizzato una riuscitissima versione muta dell'opera di Temple Thurston, ma i recenti fatti europei rendevano il tema molto più sensibile rispetto agli anni Venti. Le notizie su ciò che stava accadendo nella Germania di Hitler giungevano grazie al flusso regolare di espatriati, molti dei quali facevano parte dell'ambiente del cinema. Date le tematiche dell'intolleranza religiosa e dell'odio razziale trattate nel film, l'assenza di qualsiasi riferimento alla loro ricomparsa in una forma particolarmente virulenta non giovò alla credibilità dell'opera. Questa assenza, tuttavia, era indubbiamente dovuta a pressioni politiche, anche se passive e indirette. Nel suo libro *The Age of the Dream Palace* Jeffrey Richards analizza il modo in cui il British Board of Film Censors trattava la Germania prima della Seconda guerra mondiale e dimostra chiaramente che l'organo di censura britannico non consentiva alcuna allusione alla situazione tedesca contemporanea. A tale proposito cita l'esempio degli Ostrer e di *Jew Süss* (anch'esso interpretato da Conrad Veidt e girato nel 1933), dove il solo riferimento consentito alla Germania di allora era contenuto nei titoli: "1730-1830-1930. Ci

perseguitarono sempre". E in *Jew Süss* tutte le allusioni all'antisemitismo si limitavano a precisi contesti storici; la possibilità di mettere in relazione il passato e il presente era lasciata completamente agli spettatori. (...) Le prime tre storie che compongono il film si sviluppano lentamente e mancano di forza narrativa e di tensione drammatica; l'episodio finale è molto toccante, ma giunge troppo tardi per compensare la mediocrità di ciò che lo precede. A tratti il film dà l'impressione di essere un muto cui siano stati aggiunti i dialoghi. Offre comunque a Conrad Veidt l'opportunità di esibire il proprio controllo assoluto dell'arte della recitazione cinematografica e di creare il ritratto convincente di un uomo spiritualmente tormentato.

Linda Wood, *The Commercial Imperative in the British Film Industry; Maurice Elvey, a Case Study*, British Film Institute, London 1987

The Wandering Jew, based on the popular play by E. Thurston, deals with the atonement of an individual Jew but sets this against four different historical settings which feature periods of crisis in the relationship between Jewish and Christian Society and The Wandering Jew becomes a representative of his race. Elvey had previously made a very successful silent version of the Temple Thurston work, but recent events in Europe had made the theme a matter of far greater sensitivity than it had been in the Twenties. Details of what was happening in Hitler's Germany were being brought out by the steady flow of refugees who included many film personnel. Given the film's themes of religious intolerance and racial hatred, the absence of any reference to their reappearance in a particularly virulent form was seen at the time to detract from its credibility. However, this absence was undoubtedly due to political pressure, albeit of an indirect and passive kind. Jeffrey Richards, in his book *The Age of the Dream Palace examines the treatment of Germany in pre-World War II films by the British Board of Film Censors and clearly demonstrates that this organisation allowed no contemporary allusion to the situation on Germany. He cites the instance that when the Ostrers made Jew Süss (also starring Conrad Veidt and made in 1933) the only reference allowed to present day Germany was a reference on*

*the titles: "1730-1830-1930. They will always persecute us". And with Jew Süss any references to anti-Semitism were confined to specific, historical contexts; it was left to the audience to relate the past to the present. (...) The first three stories, which make up the film, develop slowly and lack narrative drive and dramatic tension; the final episode is quite moving, but it comes too near the end to compensate for the poorness of what precedes it. At times the film conveys the impression of being a silent film with dialogue attached. It did however, give Conrad Veidt the opportunity to display his complete mastery of the art of acting for the camera and he delivers a convincing portrayal of a man in the throws of spiritual torment.*

Linda Wood, *The Commercial Imperative in the British Film Industry; Maurice Elvey, a Case Study*, British Film Institute, London 1987

## THE THIEF OF BAGDAD

Gran Bretagna, 1940

Regia: Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, Alexander Korda, Zoltan Korda, William Cameron Menzies

■ T. it.: *Il ladro di Bagdad*; Sog.: Miles Malleson; Scen.: Lajos Biró; Mo.: Charles Crichton; Scgf.: Vincent Korda; Co.: John Armstrong, Oliver Messel, Marcel Vertès; Mu.: Miklós Rózsa; Su.: A.W. Watkins; Int.: Conrad Veidt (Jaffar), Sabu (Abu), June Duprez (la principessa), John Justin (Ahmad), Rex Ingram (Djin), Miles Malle-son (il sultano), Morton Seltan (Alter König), Mary Morris (Halima), Bruce Winston, Hay Petrie; Prod.: London Film Productions Ltd.; Pri. pro.: 5 dicembre 1940 ■ DCP. D.: 106'. Col. Versione inglese/English version ■ Da: ITV Studios Global Entertainment e Park Circus ■ Restauro digitale in 2k / 2k digital restoration

Doveva essere una nuova versione in Technicolor di *The Thief of Bagdad*, fantasia sul tema de *Le mille e una notte*, e utilizzare due delle celebrità internazionali di Korda, Veidt e il piccolo attore indiano Sabu, che era diventato famoso dopo essere apparso nel semidocumentario di Flaherty *Elephant Boy* (1937). Nel 1924 l'originale *The Thief of Bagdad* era stato una spettacolare consacrazione per Douglas Fairbanks Sr, aveva permesso al giovane

William Cameron Menzies di guadagnarsi i galloni come scenografo (fu lui a dirigere *Things to Come*, prodotto da Korda, e a progettarne in parte le scenografie) e aveva a sua volta attinto alcuni dei suoi migliori effetti speciali da un classico tedesco, *Destino* di Lang. Korda voleva che la sua versione fosse del tutto diversa – e in realtà aveva ben poche possibilità di eguagliare gli immensi esterni e le migliaia di comparse del film di Fairbanks. Partì da una nuova sceneggiatura scritta da Miles Malleson e dall'ungherese Lajos Biró, suo amico intimo, e affidò le scenografie a suo fratello Vincent – che gli avrebbe poi ispirato il celebre ordine: "Costruiscilo quattro volte più grande e dipingilo tutto di rosso. Fa schifo!". Ma le carte vincenti furono il Technicolor e lo splendido lavoro dei progettisti di effetti speciali di Denham, che riuscirono a compensare davanti alle macchine da presa tutti i difetti del film.

La produzione entrò in difficoltà subito dopo l'inizio delle riprese, nel febbraio del 1939. Korda cominciò a non andare d'accordo con il regista che aveva assunto, il tedesco Ludwig Berger, e gli affiancò altri due registi, Powell e Tim Whelan di Hollywood. Pare che Powell abbia lavorato principalmente sulle sequenze con Veidt, il sinistro Gran Visir Jaffar, e con Sabu nel ruolo del piccolo ladro Abu. Rivendicò la responsabilità dell'enorme occhio dipinto sulla prua della nave di Jaffar, che riempie lo schermo all'inizio del film e ne detta il motivo dominante – riecheggiato dai poteri ipnotici di Jaffar e dall'"occhio che tutto vede" rubato da Abu. Powell fu anche responsabile delle scene con Sabu e il Genio, girate su una spiaggia della Cornovaglia. La critica si è spesso soffermata sui difetti del film, insinuando che solo un pubblico senza troppe pretese avrebbe potuto accettare un simile guazzabuglio di effetti speciali. Ma negli ultimi tempi molti hanno trovato impossibile non attribuire la sua straordinaria *coerenza* visiva e tematica a Powell, malgrado si sappia che furono almeno sei i registi che contribuirono al risultato finale. Di certo l'idea centrale del potere dello sguardo sembra più vicina al mondo di E.T.A. Hoffmann, destinato a pervadere molti film di Powell e Pressburger, che all'atmosfera delle *Mille e una notte*. E ci sono sorprendenti parallelismi tra *The Thief* e il più tardo *Peeping Tom*, film maledetto di Powell, anch'esso

incentrato sulla metafora sessuale dell'atto del guardare.

Ian Christie, *Arrows of Desire. The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Faber and Faber, Londra-Boston 1994

*This was to be a new Technicolor version of the Arabian Nights fantasy The Thief of Bagdad, exploiting two of Korda's international stars, Veidt and the Indian child actor Sabu, who had shot to fame after his appearance in Flaherty's semi-documentary Elephant Boy (1937). The original Thief of Bagdad had been a spectacular vehicle for Douglas Fairbanks Sr in 1924, when the young William Cameron Menzies won his spurs as its art director (it was he who part-designed and directed Korda's Things to Come, and in turn it had borrowed some of its bets magical effects from an early German classic, Lang's Destiny). Korda intended his version to be quite different – and indeed he stood little chance of matching the immense exterior sets and thousands of extras deployed by Fairbanks. He started from a new script by Miles Maleson and his closest Hungarian confidant Lajos Biro, and the sets would be by his brother Vincent – they later prompted the famous command, 'Build it four times as big and paint it all crimson. It stinks!' But the trump cards would be Technicolor and Denham's superb special-effects team, who would compensate for any deficiency in front of the cameras.*

*The production ran into immediate difficulty after it started in February 1939. Korda began to disagree with the director he had hired, the German Ludwig Berger, and appointed two additional directors, Powell and Tim Whelan from Hollywood. Powell seems to have worked mainly on the sequences with Veidt, as the sinister Vizier Jaffar, and Sabu, as the little thief Abu. He claimed responsibility for having the enormous eye painted on the bow of Jaffar's ship, which fills the screen at the beginning of the film and establishes its dominant motif – echoed in Jaffar's hypnotic powers and Abu's theft of the great statue's All-Seeing Eye. He was also responsible for the scenes with Sabu and the Djinn, shot on a beach in Cornwall. Critical response has often dwelt on the film's defects, implying that only unsophisticated audiences would accept such a hotch-potch of special effects. But latterly many*

*have found it impossible not to attribute its striking consistency of imagery and theme to Powell, despite the fact that at least six directors are known to have contributed to the end result. Certainly the central idea of the power of the gaze seems closer to the world of E.T.A. Hoffmann, which was to infuse many of Powell and Pressburger's films, than to anything in the Arabian Nights. And there are striking parallels between The Thief and Powell's later film maudit Peeping Tom, also centring on the sexual metaphor of the act of looking.*

Ian Christie, *Arrows of Desire. The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Faber and Faber, London-Boston 1994

## NAZI AGENT

Stati Uniti, 1941 Regia: Jules Dassin

■ Sog.: Lothar Mendès; Scen.: Paul Gangelin, John Meehan Jr; F.: Harry Stradling; Mo.: Frank E. Hull; Scgf.: Cedric Gibbons; Co.: Howard Shoup; Mu.: Lennie Hayton; Su.: Douglas Shearer; Ass. regia: Tom Andre; Int.: Conrad Veidt (Otto Becker / barone Hugo von Detmer), Ann Ayars (Kaaren de Relle), Martin Kosleck (Kurt Richten), Frank Reicher (Fritz), Marc Lawrence (Joe Aiello), Dorothy Tree (sig.ra Harper), Moroni Olsen (Brenner), Ivan F. Simpson (professor Sterling), Sidney Blackmer (Frederick Williams), Pierre Watkin (Grover Blaine McHenry), Margaret Bert (sig.ra Dennis), Barbara Bedford, Mark Daniels, Robert Davis (tassisti), Harry B. Stafford, Roger Moore, Stuart Crawford; Prod.: Irving Asher per MGM - Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Culver City per Loew's Inc., New York; Pri. pro.: 21 gennaio 1942 ■ 35mm. L.: 2291 m. D.: 84'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive

Produzione dal budget modesto, *Nazi Agent* si iscrive nella linea dei tanti film di spionaggio prodotti dagli Stati Uniti durante la guerra come *Prigioniero del terrore* e *Duello mortale* di Fritz Lang o *Sabotatori* di Alfred Hitchcock (per non citare che i più noti). La principale originalità di quest'opera risiede nell'interpretazione di Conrad Veidt. Interpreta qui il doppio ruolo di un buon tedesco e di un malvagio nazista, fratelli gemelli. Fu d'altronde l'ultimo ruolo di questo attore, che aveva dovuto abbandonare la Germania hitleriana dopo aver tenuto dei ruoli in film prestigiosi quali //

*gabinetto del dottor Caligari* o *Il gabinetto delle figure di cera*. Da notare che aveva incarnato Süß l'ebreo nella versione inglese del romanzo di Lion Feuchtwagner, versione realizzata da Lothar Mendès, ispiratore della sceneggiatura di *Nazi Agent*.

Fabien Siclier e Jacques Lévy, *Jules Dassin*, Edilig, Parigi 1986

*A production with a modest budget, Nazi Agent is just one of the many spy films produced in the United States during the war like Ministry of Fear and Man Hunt by Fritz Lang or Saboteur by Alfred Hitchcock (to name the most famous ones). Conrad Veidt's performance is what makes this film original. Here he plays the double role of twin brothers, one a good German and the other an evil Nazi. It was also the last role for this actor, who had fled from Nazi Germany after performing in important films like The Cabinet of Dr. Caligari and Waxworks. He also played the Jewish character Süß in the English film version of the novel by Lion Feuchtwagner, directed by Lothar Mendès, co-screenwriter of Nazi Agent.*

Fabien Siclier and Jacques Lévy, *Jules Dassin*, Edilig, Paris 1986



Cartoline dalla collezione di Vittorio Martinelli



**BORIS BARNET:  
VISIONI  
POETICHE DEL  
QUOTIDIANO**

*Boris Barnet: Poetic Visions of Everyday Life*

Moscovita di nascita con origini anglosassoni (il nonno era un artigiano inglese trasferitosi in Russia a metà del XIX secolo), Barnet, classe 1902, cresce e si nutre in quel crocevia di arti e avvenimenti storici che è la capitale degli anni immediatamente precedenti e successivi alla Rivoluzione d'Ottobre. Curioso e istintivo, con una forte predisposizione verso la manualità, egli si spinge dall'Istituto d'arte al Primo Studio di Stanislavskij, dall'Armata Rossa all'esperienza di pugile sul ring, da cui, notato da Kulešov, approda al cinema come attore. L'esperienza all'interno del «collettivo», il gruppo sperimentale formato da Kulešov, trampolino di lancio di un'intera generazione di attori e cineasti, è decisiva (l'amicizia con il maestro rimarrà, così pure con i compagni, molti dei quali interpreteranno i suoi film) ma di breve durata: sotto le vesti dell'audace cowboy Jeddy di *Mister Vest*, il giovane Boris manifesta già il bisogno irrequieto di una propria via, attratto dalla ricerca di una corrispondenza totale con le infinite potenzialità di quel materiale "grezzo" che precede l'atto creativo. Più vicino a Protazanov che non allo spirito delle avanguardie, sostenuto dalla fertile intraprendenza degli Studi Mežrabpom, egli trova nel lirismo cinematografico attinto al *byt*, la sfera del quotidiano, una forma congeniale alla sua libertà espressiva che sin da subito si eleva a forma di una personale poetica capace di trascendere il genere stesso della commedia e che darà coerenza all'intero suo percorso artistico. Mosso da una insopprimibile passionalità verso gli aspetti più imprevisi e autentici della vita, Barnet, con estrema semplicità e amore, rivolge la propria attenzione a quella parte di umanità destinata a scomparire all'ombra di gesta memorabili. Grazie a un immaginario sollecitato in primo luogo dalle atmosfere, egli va a rovistare in quei dettagli apparentemente insignificanti ma sottilmente connotativi dell'individuo e della sua relazione con la vita. Da qui emerge l'idea di realtà a cui Barnet si affida, una ricerca di veridicità che sta alla base di quella commistione fra tragico e comico che con stupefacente leggerezza anima la sua opera. Egli sostiene che sia la vita stessa a suggerire quel principio del riso che permette di unire sfumature ritenute per convenzione incompatibili tra loro. Nei "luoghi" del quotidiano prende forma l'atteggiamento con cui i personaggi vivono le loro esperienze, il modo con cui il regista li osserva e li segue. Così Barnet dà respiro, sostanza, poesia e sincerità ai suoi film, attraverso una superficie che, al di là delle parole, lascia intravedere inattese profondità. La naturale resistenza a ogni costrizione formale, il rifiuto della satira e dell'uso del *tipaž* - costruzione stereotipata del personaggio

*Muscovite by birth with British ancestry (his grandfather was an English craftsman who had moved to Russia in the middle of the 19<sup>th</sup> century), Barnet was a product of his times. Born in Moscow in 1902, he grew up in and was inspired by the arts and historical events of the capital city immediately before and after the October Revolution. Curious, guided by instinct and with a knack for manual skills, Barnet went from the Moscow Art School to Stanislavsky's First Studio, from the Red Army to the boxing ring, where he was noticed by Kulešov and then began working in film as an actor. The experience with Kulešov's experimental group, the playing field of a whole generation actors and filmmakers, was decisive yet brief (although his friendship continued with his maestro and companions, many of whom would go on to play a part in his films). Playing the part of the bold cowboy Jeddy in Mister Vest, young Boris began showing the first signs of needing his own path, attracted by the infinite potential of the "raw" material that leads to a creative work. Barnet had more in common with Protazanov than with spirit of the avant-garde; with the support of the enterprising Mežrabpom studio, he found in cinematographic lyricism that drew from byt, everyday life, a form that suited his expressive freedom, which would become his own personal aesthetic transcending the genre of comedy and in the end would provide an overall unity to his journey as an artist. Barnet had an extreme passion for life's spontaneous and authentic qualities and focused his attention on that part of humanity destined to be overshadowed by memorable deeds. His imagination was stirred by atmospheres, and he would delve into apparently insignificant details that in fact were subtly expressive of the individual and his relationship with life. This is the idea of reality that Barnet relies on, a search for truthfulness that underlies the mix of tragedy and comedy that animates his work in an astonishingly light-handed way. Barnet believes it is life itself that demonstrates how laughter can unify nuances conventionally considered incompatible. How the characters live their experiences takes shape in the "spaces" of everyday life and in the way the director observes and follows them. By doing so, Barnet imbues his films with life, substance, poetry and sincerity and creates a surface that delves into unexpected depths beyond words. Barnet's innate resistance to being bound by form, his refusal to use satire and tipaž – stereotypical character constructions that dominated discussion about film for a long time – his choice of a mise-en-scene that depended on actors' expressions, long*

che a lungo animò il dibattito cinematografico -, la scelta di una messinscena affidata all'espressione attoriale, l'impiego di lunghi piani sequenza e campi totali, lo portarono naturalmente a sottrarsi dall'uso del montaggio teorizzato e praticato negli anni '20, andando a distaccarsi dalla più ufficiale suddivisione di generi dell'epoca e, in seguito, a confermare la peculiarità del suo sguardo. Perciò il suo cinema in patria, nel rigido schematismo di facili contrapposizioni, dapprima si perse sullo sfondo dei cineasti "rivoluzionari", e, senza rientrare nel filone opposto del più leggero intrattenimento, a fasi alterne fu definito di insufficiente portata ideologica, fino a suscitare l'indifferenza che caratterizzò la fase conclusiva della sua carriera. Proprio quando, al contrario, all'estero cresceva l'interesse da parte della Nouvelle Vague francese.

Eppure, per la capacità di rimanere se stesso, Barnet fu sempre amato dai suoi colleghi, anche da chi, come Pudovkin, dominò la scena della cinematografia nazionale intrappolato, suo malgrado, in una eccessiva ufficialità. «*Sobborghi* [...] è pensato e realizzato contro quelle tendenze che sembra esistano come "algebra" assoluta» scriveva Sergej Jutkevič el 1935. Barnet, infatti, nell'affrontare la questione dei destini individuali legati a quelli dell'umanità, risolve con naturalezza il consueto dilemma del cinema sovietico di conciliare talento creativo e modelli espressivi dominanti. L'elemento più evidente che permea tutto il suo cinema è l'idea di poter entrare negli avvenimenti storici guardandoli attraverso la griglia dei personaggi, individui comuni, colti con estrema delicatezza nella loro spontaneità quasi fanciullesca. Con loro Barnet crea l'unica realtà per lui possibile: quella dei piccoli gesti, del raggiungimento di una felicità intesa come diritto a una propria unicità, dove all'eroe viene offerta l'opportunità di compiere una scelta in base alla propria natura e a un'esigenza interiore piuttosto che a una convenzionalità narrativa.

Per questo primo corposo omaggio italiano dedicato da Il Cinema Ritrovato a uno dei più affascinanti registi della storia del cinema, si è scelto di selezionare quei film, alcuni già noti altri ancora quasi del tutto sconosciuti (i film realizzati durante la seconda guerra mondiale), che maggiormente restituiscono in modo efficace e organico l'originalità espressiva della sua poetica e soprattutto quell'immediatezza con cui egli si accostava al cinema e alla vita. Un sentire che, se visto nello svolgersi completo di una produzione che conta ventitré film, trapela per contrasto anche laddove Barnet tenta invano di pagare il tributo al sistema. Una dedizione totale, ben rappresentata sul set dall'energia coinvolgente percepita in special modo dagli attori, che non viene meno neanche nel lungo periodo più tormentato del dopoguerra, caratterizzato dal continuo vagare tra i diversi studi di produzione. Il ritorno alla Mosfil'm e la ritrovata ispirazione degli ultimi due lavori, non allevia le tensioni con la dirigenza della stessa casa di produzione: presentata la lettera di licenziamento, egli la vede accolta rapidamente e senza indugi.

I primi anni '60 costituiscono un momento cruciale per la storia del cinema sovietico e del Paese intero. Barnet ora pare non avere più le forze per affrontare una mancata collocazione e credere in se stesso. Provato da un profondo sconforto, si toglie la vita nel 1965, a Riga, dove gli era stata assegnata una sceneggiatura sulla guerra civile. La sua riscoperta, cominciata con la retrospettiva al Festival di Locarno del 1985 e l'attività del Musei Kino di Mosca, continua tuttora.

Eugenia Gaglianone

*sequence shots and full shots all led him to naturally circumventing the montage conceived of and practiced in the 1920s, severing himself from the official genre divisions of the time and sealing the particular nature of his perspective. At a time of rigid, schematic classification, at home Barnet's films faded into the background next to the work of "revolutionary" filmmakers and, unable to be categorized as the lighter entertainment genre, were defined off and on as having insufficient ideological import. In the final phase of Barnet's career, his work was treated with total indifference while, in contrast, abroad it had piqued the interest of the French Nouvelle Vague.*

*And yet Barnet was adored by colleagues for his ability to always be himself, even by a person like Pudovkin, who dominated national cinema with his excessively official work. "Okraina [...] was entirely conceived of and made against trends that seemed to be a kind of absolute 'formula'" wrote Sergej Jutkevič in 1935. Barnet, in fact, in dealing with the issues of individual destinies bound to the fate of humanity, easily resolves the dilemma of Soviet cinema of having to reconcile creative talent with predominant models of expression. The most evident quality of his films is the idea of experiencing historical events through the filter of regular individuals, characters delicately captured in their almost childlike spontaneity. With them Barnet creates the only possible reality for him: a reality made of small acts, of pursuing happiness as a right to one's own unique existence, in which the hero is offered the opportunity to make a choice based on his nature and an internal need as opposed to a narrative convention.*

*For this first substantial Italian tribute to one of the most fascinating directors of film history, Il Cinema Ritrovato has chosen films – some familiar and others almost entirely unknown (made during the second world war) – that best demonstrate the expressive originality of Barnet's aesthetic and especially the immediacy with which he approached film and life. If seen in the entirety of his production of twenty-three films, this approach emerges, by contrast, even from Barnet's vain attempts to please the system. His total dedication, which manifested itself on the set through the engaging energy expressed especially by the actors, was not even undermined during the hard time he experienced during the post-war period, wandering from one production company to another. Barnet's return to Mosfil'm and newfound inspiration of his last two films did not alleviate the tension between the director and the production company's managers: his resignation letter was rapidly put to effect.*

*The 1960s were a crucial moment for the history of Soviet film and the country. Barnet seemed to no longer possess the internal strength to face not having a place and believe in himself. Deeply wounded, he took his life in 1965 in Riga where he had been assigned with a screenplay on the civil war. The rediscovery of his work began with the 1985 retrospective at the Locarno Film Festival and continues today.*

Eugenia Gaglianone

Si ringraziano / *Thanks to* Naum Klejman, Evgenij Margolit, Bernard Eisenshit, Mark Kušnir, Gianni Rondolino, Bruno Fornara. Consulenza e traduzioni di / *Consulting and translations of* Dunja Dogo.



## MISS MEND/PRIKLJUČENIE TRĚH REPORTĚROV

Urss, 1926 Regia: Fëdor Ocep, Boris Barnet

Il film è suddiviso in tre parti: **Pis'mo mertveca** [La lettera del defunto] **Prestuplenie dvojnika** [Il delitto del sosia] **Smert' po radio** [La morte via radio].

■ T. it.: *Miss Mend/Le avventure di tre reporter*, Sog.: dal romanzo *Mess Mend ili Janki v Petrograde* di Marietta Šaginjan; Scen.: V. Sahnovskij, F. Ocep, B. Barnet; F.: Evgenij Alekseev; Scgf.: Vladimir Egorov; Int.: Natal'ja Glan (Miss Vivian Mend), Igor' Il'inskij (reporter Tom Hopkins), Vladimir Fogel' (reporter Fogel), Boris Barnet (reporter Barnet), Sergej Komarov (Čiče),

Ivan Koval'-Samborskij (Arthur Storn), Mihail Rozen-Sanin (Gordon Storn, suo padre), Natal'ja Rozenel' (Elizabeth Storn), S. Gec (nipote di Miss Mend), Tat'jana Muhina (bambino di strada), Mihail Žarov (cameriere), P. Poltorackij, P. Repin, V. Ural'skij; Prod.: Mežrabpom-Rus'; Pri. pro.: 26 ottobre 1926 ■ 35mm. D.: 186'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Cinémathèque Suisse

Il film doveva essere la trasposizione del romanzo poliziesco della Šaginjan, che, annunciato come opera dai vorticosi tempi cinematografici, era uscito a puntate in dieci numeri con le copertine di Aleksandr Rodčenko ottenendo un immediato successo. L'operazione aderiva all'auspi-

cio degli ideologi bolscevichi di creare un «Pinkerton rosso» per raggiungere le masse attraverso l'esperienza delle produzioni seriali americane. Ma nel film, a parte lo spirito dinamico che bene si adattava al ritmo del montaggio del genere avventuroso, del testo originario rimase una vaga ispirazione a partire dal titolo, dove la parola d'ordine Mess Mend si trasformò nel nome dell'intrepida protagonista femminile. Presto l'indole flemmatica di Ocep lasciò campo libero alla natura appassionata di Barnet, il quale, passando da co-sceneggiatore al ruolo di assistente e di interprete, finì per prendere il timone della regia. Con gli ex compagni del «collettivo» Kulešov e la maschera comica



Miss Mend

di Il'inskij, tutta la sua attenzione sembra protesa a sperimentare la magia del cinema rendendo marginale l'elemento ideologico rappresentato dal complotto capitalista ai danni dell'Unione Sovietica. Il segno di Barnet è sempre più visibile. Nell'ultima parte della serie, il ritmo sostenuto dei momenti d'azione si allenta e lo sguardo della macchina da presa trova il modo di scrutare più a lungo i protagonisti. L'entrata in scena accanto al reporter Fogel' del "Besprizornik", il bambino di strada, è inaspettata quanto emozionante nell'evocare toni chapliniani, mentre il malvagio Čiče, sempre più lontano da un'ipotetica stilizzazione del nemico borghese, consumato dalla propria mente diabolica, va assumendo i tratti distorti dell'espressionismo tedesco.

*The film was supposed to be an adaptation of the detective novel by Šaginjan, which had been proclaimed as a work with a whirling cinematographic rhythm. Printed in ten issues with covers by Aleksandr Rodčenko, the novel was an immediate success. The whole operation stemmed from the hope of Bolshevik ideologues to create a "red Pinkerton" that would reach the masses via the American experience of the detective series. But in the film, aside from the original work's dynamic spirit that lent itself well to the adventure genre's editing style, the novel evaporated into a vague source of inspiration, starting out with the title Mess Mend, which was turned into the name of the intrepid female protagonist. Ocep's stolid temperament quickly gave free reign to passionate Barnet, who, originally co-screenplay writer then assistant and actor, ultimately took over as director. With friends from the Kulešov "collective" and the comic face of Il'inskij, Barnet seemed to focus his attention on experimenting with the magic of film, marginalizing the ideological element of the capitalist conspiracy to wreak havoc in the Soviet Union. Barnet's touch becomes more visible throughout the film. In the last part of the series, the fast pace of the action sequences relaxes, and the camera gradually begins to observe the characters more intensely. The entrance of Besprizornik, the street child, next to the reporter Fogel' is as unexpected as it is moving, evoking a Chaplinesque tone, while the evil Čiče, increasingly less of a*



La ragazza con la cappelliera

*stylization of the bourgeois enemy, consumed by his diabolical mind, takes on the distorted features of German expressionism.*

## DEVUŠKA S KOROBKOJ

Urss, 1927 Regia: Boris Barnet

T. it.: *La ragazza con la cappelliera*; Scen.: Valentin Turkin, Vadim Šeršenevič; F.: Boris Francison, B. Fil'šin. Scgf: Sergej Kozlovskij; Int.: Anna Sten (Nataša Korestel'eva), Vladimir Mihajlov (suo nonno), Vladimir Fogel' (Fogele, suo spasimante), Ivan Koval'-Samborskij (Il'ja Snegir'ev), Serafima Birman (Madame Irène), Pavel Pol' (Nikolaj Matveič, suo marito), Eva Miljutina (Marfuša, governante), V. Popov (controllore biglietti alla stazione); Prod.: Mežrabpom-Rus'; Pri. pro.: 19 aprile 1927; 35mm. L.: 1926 m. D.: 80' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe con sottotitoli inglesi / Russian intertitles with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Alla Mežrabpom, l'esperienza di Turkin, già sceneggiatore di Protazanov, la visionarietà metaforica dell'immaginario Šeršenevič e costruttivista di Koslovskij trovarono una corrispondenza perfetta con quell'insopprimibile vocazione descrittiva che Barnet dimostrò di saper attingere

dalla vita quotidiana. In questa prima commedia, commissionata per incentivare i titoli di stato, egli prende le distanze dal consueto approccio formale e dalla satira, ritenendoli inefficaci alla creazione di una commedia sovietica che si ispiri davvero al *byt*, la vita di tutti i giorni. Con una sceneggiatura volutamente scarna, Barnet scommette tutto sull'attore a favore di una dinamica d'insieme che ricava «il massimo effetto da ciascun oggetto e personaggio». Confessa poi una scoperta piacevole quanto straordinaria: «si può costruire una scena che dia emozioni non con il montaggio ma con la messinscena stessa».

Nello scorrere della vicenda scandito dall'andirivieni in treno di Nataša, tra distese innestate e stupefacenti scenari urbani, il rapporto con gli oggetti e con lo spazio da parte del personaggio è totale. E così, quando la ragazza, perso l'ultimo treno, condividerà la notte con Il'ja, la stanza vuota si trasforma in una sorta di composizione suprematista, dove l'essenzialità della forma è data dai libri e dai grandi cilindri della cappelliera, che allineati si fanno giacigli e pareti divisorie. Il gioco clownesco scaturito dall'agire dei personaggi-attori e dei personaggi-oggetti si fa unico veicolo per il dialogo dei sentimenti, espresso in uno straordinario rimbalzo di impulsi celati e ricerca di complicità.



La casa sulla Trubnaja

At *Mežrabpom*, the experience of Turkin, a screenplay-writer for Protazanov, the metaphorical imagination of Šeršenevič and the constructivist vision of Koslovskij found a perfect fit with Barnet's irrepressible descriptive ability drawing from real life. In this first comedy, commissioned to boost interest in government bonds, Barnet takes a break from the usual formal approach and from satire, believing them ineffective for creating a Soviet comedy that intended to really reflect byt, that is, everyday life. Deliberately working with a scant screenplay, Barnet placed all his bets on the actors searching for an overall dynamic that got "the maximum effect from each object and character". He would later confess a pleasant and extraordinary surprise: "an emotional scene can be built not just through editing but with the mise-en-scene itself".

As the story unfolds, interspersed with Nataša's train trips between snowy landscapes and astonishing city scenes, the character's relationship with objects and space becomes complete. When the girl loses the last train and spends the night with Il'ja, the empty room looks like a kind of Suprematist composition in which the books and large cylinders of the hat boxes are essential shapes that when lined up turn into beds and partitions. The clown-like game created by the actor-characters and object-characters is the only vehicle for sentimental dialogue, expressed in an extraordinary ricochet of hidden impulses and the search for complicity.

## DOM NA TRUBNOJ

Urss, 1928 Regia: Boris Barnet

T. it.: *La casa sulla Trubnaja*; Scen.: Bela Zorič, Anatolij Mariengof, Vadim Šeršenevič, Viktor Šklovskij, Nikolaj Erdman; F.: Evgenij Alekseev; Scgf.: Sergej Kozlovskij; Int.: Vera Mareckaja (Paranja Pitunova), Vladimir Fogel' (Golikov, parrucchiere), Elena Tjapkina (Madame Golikova, sua moglie), Vladimir Batalov (Semën), Anel' Sudakevič (Marina), Ada Vojcik (Fenja, sindacalista), Vladimir Ural'skij (responsabile del circolo), A. Gromov (nonno Fedja), P. Bakšeev, S. Komarov, B. Barnet (un passante); Prod.: Mežrabpom-Rus'; Pri. pro.: 4 settembre 1928; ■ 35mm. D.: 64'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Dopo essersi misurato con le scene di massa e la supremazia della Storia dell'epico-rivoluzionario *Moskva v Oktjabre* (*Mosca nell'Ottobre*), Barnet torna al quotidiano.

Nella storia di Paranja, giunta nella capitale dalla campagna in cerca dello zio, il vecchio e il nuovo si scontrano e convivono in una miriade di simboli. La piazza Trubnaja, ai tempi uno dei luoghi più popolari della città, via via perde i suoi confini in una Mosca che accoglie, respinge, contiene tutto assumendo anch'essa il ruolo di protagonista. La percezione della città è pregnante e nei continui cambiamenti di posizione di macchina, gli esterni e gli interni si raccontano a vicenda in una visione di incredibile organicità fino ad arrivare alla totale messa a fuoco del personaggio. A differenza dei luoghi svuotati di *Devuška s korobkoj*, qui gli spazi si affollano facendo da contrappunto allo spaesamento candido di Paranja. Un equilibrio (non compromesso dalla mancanza del quinto rullo) in cui Barnet, senza alcuna intenzionalità ideologica, mette in luce il contrasto tra la protagonista e le norme comportamentali dominanti. In questo dibattersi tra vecchio e nuovo uguale attenzione e benevola ironia sono riservate agli "antagonisti" *nepmany*. Se nelle avventure di Nataša, la fedele governante rafforzava l'autocompiacimento di Madame Irène e dello sfaccendato consorte, nella Trubnaja l'ostentata velleità aristocratica dei Golikov nello sfruttare l'ingenua ragazza si tinge, tra burla e malinconia, di sfumature decadenti. Nei panni del padrone disperato, ancora Fogel', attore di spicco di Kulešov, in una delle sue ultime straordinarie interpretazioni.

*After taking on the challenge of mass scenes and the supremacy of History with the revolutionary epic Moskva v Oktjabre (Moscow in October), Barnet returned to depicting everyday life.*

*In the story of Paranja, who travels from the countryside to the capital to find her uncle, the old and the new clash and co-exist in a myriad of symbols. The limits of Trubnaja square, one of the most popular places in the city at the time, gradually disappear in a Moscow that receives, spurns, contains everything, becoming itself a protagonist. The perception of the city is compelling; with the camera's con-*

*stantly changing position, the indoor and outdoor shots tell the story in an immensely organic perspective that eventually focuses in on the character. As opposed to the empty scenes of Devuška s korobkoj, here spaces are crowded, creating a counterpoint to ingenuous Paranja's disorientation. A balanced story (uncompromised by the missing fifth reel) in which Barnet, without any ideological intention, puts the spotlight on the contrast between the main character and the predominant rules of behavior. In this struggle between old and new, the "antagonists" nepmany also receive equal attention and soft humor. If in the adventures of Nataša the loyal housekeeper fed into the complacency of Madame Irène and her idle husband, in Trubnaja the ostentatious aristocratic pretensions of the Golikovs in exploiting a naive girl express a sense of decline, between mockery and melancholy. Acting as the desperate owner is again Fogel', a prominent actor of Kulešov's, in one of his final extraordinary performances.*

## OKRAINA

Urss, 1933 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Sobborghi*; Sog.: dalla novella omonima di Konstantin Finn; Scen.: K. Finn, B. Barnet; F.: Mihail Kirillov, Andrej Spiridonov; Scgf.: Sergej Kozlovskij; Mu.: Sergej Vasilenko; Su.: Leonid Obolenskij, Nikolaj Ozornov; Int.: Sergej Komarov (Grešin), Elena Kuz'mina (Man'ka, sua figlia), Robert Erdman (Robert Karlovič), Aleksandr Čistjakov (Kadkin), Nikolaj Bogoljubov (Kol'ka), Nikolaj Krjučkov (Sen'ka), Mihail Žarov (menscevic), Vladimir Ural'skij (cocchiere), Hans Klering (Müller, prigioniero tedesco), Andrej Fajt (2° prigioniero tedesco), Mihail Janšin (soldato contadino), Daniil Vvedenskij (reazionario), A. Ermakov (caporeparto), B. Barnet (ubriaco); Prod.: Mežrabpomfilm; Pri. pro.: 25 marzo 1933 ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Galleria d'Arte Moderna di Bergamo - Fondo Zucchelli

Il successo che *Sobborghi* riscosse all'epoca, in patria e all'estero, superò di gran lunga le aspettative degli autori. Primo film sonoro di Barnet, è anche quello dove la sua idea di equilibrio tra drammaticità e elemento comico si manifesta con maggiore forza.



Sobborghi

Nella remota e patriarcale cittadina, dove l'economia ruota esclusivamente intorno a un calzaturificio e tutti sono calzolai, lentezza e grigiore sembrano rispondere a un tempo proprio, indefinito. Sarà l'urto della Grande Storia, con la guerra e le rivoluzioni del '17 a scuotere i destini di un'umanità sospesa e a metterla alla prova. "Pathos rivoluzionario" e "internazionalismo proletario" possono essere considerati temi fondanti di *Sobborghi*. Ma anche qui Barnet svela «tutta la sua potenza innovatrice e la sua maturità di artista nel riuscire a raccogliere e reinterpretare i motivi, i procedimenti e i caratteri del cinema sovietico che si andavano configurando, per immergerli ancora in un sentire proprio» (Evgenij Margolit). La poesia amalgama i ritratti degli innumerevoli personaggi in una coralità straordinaria. L'esultanza finale passa in secondo piano e la morte di Kol'ka, per quanto simbolica, è ben lontana dall'essere forgiata sullo stereotipo del sacrificio catartico dell'eroe. Intanto il sonoro diventa per Barnet un nuovo punto di forza. L'atmosfera si arricchisce di sfumature mentre dramma-

maticità, umorismo e lirismo ritrovano la loro coesione.

*The success that Ockraina achieved at the time at home and abroad went beyond the filmmakers' greatest expectations. It was Barnet's first sound film and also the most powerful expression of his idea of balance between drama and comedy.*

*In a remote patriarchal town, where the economy revolves around a shoemaking factory and everyone makes shoes, the slow rhythm and grayness create an undefined sense of time. It will be History, with war and the revolutions of 1917, that will jolt the destiny of these people suspended in time and put them to the test. "Revolutionary pathos" and "proletarian internationalism" are the themes at the root of Ockraina. But Barnet also reveals "all his innovative power and his maturity as an artist in gathering and reinterpreting the motifs, procedures and characteristics of Soviet cinema that were evolving and absorbed them into his own sensibility" (Evgenij Margolit). The individual portraits of each character are poetically transformed*

*into an extraordinary chorus. The final jubilation fades into the background, and the death of Kol'ka, though symbolic, is far from being molded on the stereotype of the cathartic sacrifice of the hero. In the meantime, sound film becomes a new strongpoint for Barnet. The atmosphere is richly nuanced while drama, humor and lyricism all find unity.*

## U SAMOGO SINEGO MORJA

Urss, 1935 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Vicino al mare più azzurro* (T. lett.: Proprio presso il mare blu); Scen.: Klimentij Minc; F.: Mihail Kirillov; Scgf.: Vadim Aden; Mu.: Sergej Potockij; Su.: A. Gornštejn; Int.: Elena Kuz'mina (Marija), Lev Sverdlin (Jusuf), Nikolaj Krjučkov (Alëša), Semën Svašenko (presidente del kolchoz), V. Sateeva, A. Žuhov, A. Dolinin, S. Komarov; Prod.: Mežrabpomfil'm e Azerfil'm; Pri. pro.: 20 aprile 1936 ■ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione russa con sottotitoli inglesi / Russian version with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

«Tutti passavano vicino alle reti dei pescatori, tutti le vedevano ma solo Barnet osservava le cose come era solito fare, pensando a come trasformare particolari concreti in immagini pittoriche cariche dal punto di vista emozionale. Ciò che allo sguardo comune appariva irriverente, nella percezione di Barnet diventava favoloso, insolito, pieno di significati». La testimonianza dello sceneggiatore Minc rivela l'intesa tra i due artisti, benché il film sia molto lontano dalla sceneggiatura letteraria. Mantenendo i personaggi e lo sviluppo lirico, Barnet ci introduce in una storia dai contorni fortemente onirici, dove il riscontro con la realtà perde la sua importanza per recuperare un'altra verità: il mare e l'isola si fanno luogo di vitalità e di connessione con una fonte primaria e la sua armonia. In tal senso *Vicino al mare più azzurro* rappresenta quel modello esemplare di «idillio e utopia» (secondo la definizione di Evgenij Margolit) che attraversa l'intera opera del regista. «Il film più originale e libero da tutti i canoni estetici e ideologici», scrive Jacques Lourcelles, «intimamente vicino all'autore e meglio accordato all'infinita vitalità



Vicino al mare più azzurro

cosmica dell'universo che hanno sempre cercato di restituire, in tutte le epoche, i migliori film russi».

Il film fu molto apprezzato nell'ambiente artistico. Al contrario, non riscosse il successo previsto tra il pubblico e per il suo carattere astratto la critica ufficiale nel volgere di poco tempo assurse Barnet a esempio di meritato insuccesso accanto a Ejzenštejn per il suo *Bežin Lug*, bloccato definitivamente dalla censura nel 1937. In quello stesso anno la rivista «Iskusstvo kino» condannava formalmente il principio di «sceneggiatura emozionale» auspicata da Aleksandr Rževskij e condivisa da Minc.

*“Everyone passed in front of the fishermen's nets, everyone saw them, but only Barnet observed them as he usually did, thinking of how to turn them into details of emotionally loaded pictorial images. What to others appeared profane in the eyes of Barnet became spectacular, unusual, full of meaning”. The words of the screenplay-writer Minc demonstrate the understanding between the two artists, even if the film did not stick to the literary screenplay. Keeping the characters and the story's lyrical development, Barnet created a story with strong dreamlike elements, where the importance of being realistic diminishes in the face of recapturing another kind of truth: the sea and*

*the island become a place of vitality and connection with a primary element and its harmony. In this sense, U samogo sinego morja is an example of the “idyll and utopia” (according to Evgenij Margolit's definition) permeating the entire work of the director. “The most original film and the freest from the ideological aesthetic canon,” wrote Jacques Lourcelles, “extremely dear to the filmmaker and more in tune with the infinite cosmic vitality of the universe that the best Russian films, no matter the time, have always tried express.” The film received acclaim from the artistic community. It, however, was not as successful with audiences as was expected. With its abstract nature, official critics quickly classified the film as a justified failure along with Ejzenštejn's Bežin Lug, blocked definitively by the government in 1937. That same year the journal “Iskusstvo kino” formally denounced the principle of “emotional screenplay” conceived of by Aleksandr Rževskij and shared by Minc.*

## STARYJ NAEZDNIK

Urss, 1940 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Il vecchio fantino*; Scen.: Mihail Vol'pin, Nikolaj Erdman; F.: Konstantin Kuznecov; Scgf.: Artur Berger, Vladimir Kamskij; Mu.: Vladimir

Jurovskij; Su.: A. Gornštejn; Int.: Ivan Skuratov (Ivan Sergeevič Trofimov), Anna Komolova (Marusja, sua nipote), Lidija Dejkun (Evgenija Fëdorovna), Leonid Kmit (Vasja Pičugin), Sergej Blinnikov (Zot Jakovlevič), Ivan Ljubeznov (Kostja), V. Popov (cameriere), F. Kurichin (Saša), V. Lepko (Anatolij Petrovič), N. Nikitič (Pavel Nikolaevič); Prod.: Mosfil'm; Pri. pro.: 23 ottobre 1959 ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione russa con sottotitoli francesi / Russian version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse

Della sceneggiatura di Erdman e Vol'pin, autori delle più celebri commedie musicali dell'epoca quali *Veselje rebjata* [Ragazzi allegri] e *Volga-Volga* [id.], Barnet amò l'autenticità dei personaggi e delle situazioni narrate «irradianti passione umana». La semplicità con cui il sottotesto della commedia svelava il dramma dell'anziano fantino, escludeva per Barnet quella tipica e forzata comicità che avrebbe distolto lo spettatore dal fulcro del soggetto.

Nel dicembre del 1940 il film ebbe l'approvazione del principale organo di controllo sul repertorio, ma la Mosfil'm, senza alcuna motivazione ufficiale, ne sospese l'uscita. A nulla servirono le parole entusiastiche e di stima espresse pubblicamente da Šklovskij, Donskoj e Judin. Così pure fu vana la lettera agli Studi di Michail Romm, che considerava la possibilità di lievi modifiche pur di far arrivare il film sugli schermi. A tutt'oggi mancano documenti sul divieto, ma è noto che Ždanov, in un intervento al Comitato per la cinematografia nel maggio del '41, incluse il titolo tra quei film dalla sospetta tendenza ideologica. Di certo gli autori pagarono la naturalità con cui rappresentarono l'ambiente dell'ippodromo, tollerato nella realtà ma non ammesso nell'immagine della vita sovietica che doveva essere data sullo schermo.

Il film, recuperato solo nel 1959, passò del tutto inosservato tra mutamenti storici e ricerca di nuove tendenze espressive.

*Barnet loved the authenticity of the characters and the situations “beaming with human passion” in the screenplays by Erdman and Vol'pin, the writers of the most famous musical comedies of the times such as Veselje rebjata [Jolly Fellows] and Volga-Volga. In the eyes of Barnet, the simplicity of how the comedy's subtext*



revealed the drama of the aging jockey ruled out the commonly used, forced style of comedy that would have distracted the viewer from the heart of the story.

In December of 1940, the film was approved by the main control authority, but Mosfil'm, without any reason, suspended its release. The enthusiastic words and praise made in public by Šklovskij, Donskoj and Judin had no effect. And just as vain was the letter to Mikhail Romm's Studios, which contemplated some slight changes so that the film could be screened. As of today, documents regarding its banning are still missing, but it is known that Ždanov included the title among films with a suspicious ideological bent in a speech to the Cinematography Committee in May of 1941. Undoubtedly, the authors paid for the natural way they depicted the racetrack, which could be tolerated in real life but was not viewed as an appropriate image of Soviet life for the screen.

Released in 1959, the film went entirely unnoticed due to the changes in the times and the interest in new forms of cinematic expression.

## BESCENNAJA GOLOVA

Urss, 1942 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Una testa inestimabile*, 'novella' del Boevoy Kinosbornik N°10; Scen.: Boris Petker, G. Rublëv; F.: Konstantin Venc; Scgf.: V. Panteleev; Mu.: Nikolaj Krjukov; Su.: Zahar Zalkind, Vladimir Bogdankevič; Int.: Vera Orlova (madre), Vladimir Šiškin (Grokovsky), Nikolaj Čerkasov (dottore), Moisej Gol'dblat (ebreo); Prod.: COKS (Alma-Ata); Pri. pro.: 10 giugno 1942 ■ 35mm. D.: 29'. Bn. Versione russa con sottotitoli francesi / Russian version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse

L'allora direttore del Comitato per gli affari cinematografici Bol'sakov, nel suo testo del 1948 sul cinema della Grande Guerra Patriottica, elogiò *Mužestvo* [Coraggio], primo cortometraggio di Barnet del periodo bellico, canonico resoconto sulla figura del giovane volontario in trincea. Al contrario, fu molto aspro con *Bescennaja golova* e ignorò del tutto i due film successivi del regista: nessun accenno a *Slavnyj malyj*, mentre *Odnazdy noč'ju* fu



Il vecchio fantino

menzionato solo in appendice. L'uscita dei *Boevye kinosborniki* [Cineraccolte di guerra] proseguì per un intero anno fino alla ripresa della regolare produzione di lungometraggi nei luoghi dell'evacuazione. Essi anticiparono le linee su cui si andò sviluppando il cinema sovietico di quegli anni e il loro iniziale tono trionfalistico lasciò presto spazio a tinte più fosche. Decisive, in questo senso, le novelle *Tonja* di Abram Room (mai uscita), in cui la giovane protagonista caduta nelle mani dei tedeschi si uccide, e *Una testa inestimabile* dove, nella Polonia occupata, la solidarietà verso il partigiano in fuga passa attraverso il dramma di una scelta estrema. Il film, intensissimo per forza emotiva, è privo di ogni retorica bellica e di patetismo confermando la coerenza di Barnet nell'affrontare il genere drammatico, prova già magnificamente superata con *Sobborzhi* dieci anni prima. Dopo la prima proiezione, non fu più distribuito.

In a 1948 paper on the films of the Great Patriotic War, the then director of the Committee of Cinematographic Affairs, Bol'sakov, praised *Mužestvo* [Courage], a canonical story about the young volunteer in the trenches and Barnet's first short of the war period. In contrast, he was very harsh about *Bescennaja golova* and totally ignored the director's following two films: no reference to *Slavnyj malyj*, while

*Odnazdy noč'ju* was only mentioned in the appendix. *Boevye kinosborniki* [War Film Collections] continued to be released for a whole year until feature film production began again in the previously evacuated zones. They were the forebears of how Soviet cinema would evolve during the period, and their initial triumphant tone soon gave way to darker nuances. A decisive work in this direction was *Tonja* by Abram Room (never released), in which the young female lead kills herself when she falls into the hands of the Germans, and in *Bescennaja Golova*, set in occupied Poland, the solidarity with the partisan on the run is told through a drama of extreme choice. An emotionally intense film devoid of war rhetoric and sentimentality, it proves Barnet's consistency in his approach to the dramatic genre, a test he passed with flying colors ten years before with *Okraina*. After the first screening, it was removed from distribution.

## SLAVNYJ MALYJ/NOVGORODCY

Urss, 1942 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Un bravo ragazzo*/Quelli di Novgorod; Sog.: Pëtr Pavlenko; Scen.: Aleksej Kapler; F.: Sergej Ivanov; Scgf.: Lev Mil'hin, Vladimir Kamenskij; Mu.: Nikita Bogoslovskij, Nikolaj Krjukov;



arie di A.P. Borodin e romance di P.I. Čaikovskij; Su.: Lev Val'ter; Testo canzoni: Natal'ja Končalovskaja; Int.: E. Grigor'ev (Nevskij), O. Jakunina (Evdokija), Elena Sipavina (Katja), V. Dobrovol'skij (Claude), Nikolaj Bogoljubov (Doronin), A. Tkačev (Šukin), N. Stepanov (Vasja); Prod.: COKS (Alma-Ata); Pri. pro.: 1992 ■ 35mm. D.: 69'. Col. Versione russa con sottotitoli francesi / Russian version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse

Un alone di mistero ha accompagnato a lungo la sorte di questo film, "perdutosi" nell'intricata gestione cinematografica dell'evacuazione e rimasto inedito fino alla prima retrospettiva completa dedicata al regista nel 1992 dal Musei Kino di Mosca in collaborazione con il Gosfil'mofond che ne recuperò il negativo.

Certo è che la quasi totale mancanza di una sceneggiatura (si parla infatti solo di tentativo da parte del drammaturgo Kapler di ricavare un'elaborazione dal soggetto di Pavlenko intitolato *Mstiteli* [I vendicatori]), permisero a Barnet di raggiungere picchi di visionarietà e venature di surrealismo davvero insolite per i tempi. In *Slavnyj malyj*, noto anche come *Novgorodcy*, ci sono tutti gli ingredienti tipici della commedia: il motivo dell'amore che cresce sulla base di buffi malintesi, personaggi bizzarri, duetti canori e piccole gag. Non mancano la figura canonica dell'aviatore, anche se francese, e il finale suggellato dall'arrivo della flotta aerea sovietica. Ma, nella sua funzione protettiva, la fitta foresta che accoglie la cellula partigiana si fa pretesto per ricreare quella tipica dimensione umana di semplicità incorrotta così cara a Barnet. Una comunità, la cui vita viene colta nel suo svolgersi quotidiano e dove l'assenza di discorsi infuocati contro il nemico svela ancor di più il contrasto con l'innaturalità della guerra.

*The history of this film is cloaked in mystery. "Lost" in the confusing handling of films during the evacuation, it was finally shown at the first complete retrospective about the director in 1992 at the Musei Kino in Moscow with the help of the Gosfil'mofond, which had salvaged the negative.*

*There is no doubt that the near to non-existent script (in fact, only an attempt of playwright Kapler to work on Pavlenko's story outline entitled Mstiteli [The Aveng-*

*ers]) allowed Barnet to reach visionary and surrealist heights highly unusual for the times. Slavnyj malyj, also known as Novgorodcy, has all the ingredients of a comedy: the love theme that evolves with funny misunderstandings, bizarre characters, singing duets and little gags. The film would not be complete without the canonical figure of the aviator, even if French, and a finale ending with the arrival of the Soviet air fleet. The thick forest, with its role as a safe haven for the resistance group, is a pretext for creating that human dimension of pure simplicity so dear to Barnet. A community in which life is captured in its everyday evolution and where the absence of fiery words against the enemy deepens the contrast with war's unnaturalness.*

## ODNAŽDY NOČ'JU

Urss, 1944 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Una volta, di notte*; Sog.: dalla pièce *Vstreča v temnote* [Incontro nell'oscurità] di Fëdor Knorre; Scen.: F. Knorre; F.: Sarkis Gevorgjan; Scgf.: Sarkis Safarjan, Jurij Erzinkjan, S. Aručjan; Mu.: David Blok; Su.: I. Grigor'ev (Hristoforov), Ivan Kuznecov (Vjatkin; 2° ruolo: Artankin), B. Leonov (Veselovskij), A. Judin (Belugin; 2° ruolo: maresciallo); Boris Barnet (colonnello Baltz), V. Vjazemskij (Orlov), O. Goreva (Ul'jana), N. Dupak (Sannikov); Prod.: Erevanskaja kinostudija; Pri. pro.: 1 maggio 1945; ■ 35mm. D.: 78'. Bn. Versione russa con sottotitoli inglesi / Russian version with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum'

Knorre si infuriò quando vide modificare direttamente sul set la sua storia, rappresentata con successo al Teatro Mossovet di Mosca nel '44, in ciò che definì «una serie di assurdità». Per Barnet era invece quasi la regola ridurre la sceneggiatura, stravolgendone il carattere. Ma nel riportare sullo schermo le vicissitudini di Varja, oltre alla sparizione della linea lirico amorosa (ricucita in un finale che stride) e di molto altro, il vero "tradimento" di Barnet consisteva nell'aver vanificato il principio del *podvig*, l'atto eroico estremo e di abnegazione morale a cui il protagonista era richiamato secondo l'impostazione ufficiale. Ancora una volta il regista affida il

ruolo centrale al tipo di eroina da lui più amato, colei che porta in sé il carattere di un'innocenza incontaminata, tratto fanciullesco che qui, più che altrove, verrà sminuito dalla critica con la definizione di "infantilismo".

Il primo piano di Varja, entrata in scena con voce flebile e disperata, colpisce per il divario incolmabile con il ritratto fiero e impavido delle protagoniste sue contemporanee. Un'espressività più vicina alla Lillian Gish di *Broken Blossoms* quella di Irina Radčenko, volto sconosciuto alle prese con il suo primo film. Accanto a lei la figura complessa del colonnello Balz, interpretata mirabilmente da Barnet, dove la consueta tipizzazione del nazista perde la sua inequivocabilità, coniugandosi con lo spirito generale del film.

Fondamentale l'ambientazione, svelata dalla figura esile di Varja che a piedi nudi sulle macerie costeggia muri fatiscenti. Uno scenario aspro, intricato, dai forti significati simbolici che Barnet individuò nei vecchi padiglioni degli Studi di Erevan distrutti da un incendio.

*Knorre got furious when he saw his story changed on the set – a story that had been successfully staged at the Mossovet Theater in Moscow of 1944 – in what he called "a series of absurdities". On the other hand, for Barnet reducing the script, reshaping its nature, was par for the course. But in bringing the vicissitudes of Varja to the screen, aside from the disappearance of the lyrical love motif (patched into a cacophonous finale) and many other elements, Barnet's real "betrayal" consisted in having upset the principle of podvig, the extreme act of heroism and self-sacrifice that the protagonist was supposed to embody according to the official version. Once again the director makes his favorite kind of heroine the central figure – a figure of unspoiled innocence, a childlike quality that critics would discredit as "childishness."*

*The close up of Varja, who first appears on screen with a feeble and desperate voice, is a striking contrast with the fierce and fearless depictions of other female figures at that time. Irina Radčenko, a new actress struggling with her first film, has an expressiveness that is more similar to Lillian Gish of Broken Blossoms. Along with her is the complex character of Colonel*

*Balz, admirably played by Barnet, who begins to undermine the usual stereotype of Nazis, reflecting the general spirit of the film.*

*The setting is fundamental, revealed by the thin figure of Varja as she walks barefoot in the rubble, clinging to crumbling walls. A rugged, confusing scenario with powerful symbolic meaning that Barnet created out of the old pavilions of the Erevan Studios destroyed by a fire.*

## PODVIG RAZVEDČIKA

Urss, 1947 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *L'impresa di un agente segreto*; Scen.: Mihail Blejman, Konstantin Isaev, Mihail Makljarskij; F.: Daniil Demuckij; Scgf.: Moric Uman-skij; Mu.: Dmitrij Klebanov, Oskar Sandler; Su.: Aleksandr Babij; Int.: Pavel Kadočnikov (agente Fedotov/Ekkert), Elena Izmajlova (Liza/Teresa Gouber, telegrafista), Amvrosij Bučma (Leščuk, agronomo), Sergej Petrov (Astahov, clandestino) Dmitrij Miljutenko (Berežnoj, provocatore), Sergej Martinson (Willie Pommer), Viktor Halatov (Fridrih Pommer), Valerija Draga (Frau Pommer) Pëtr Aržanov (Kaprovskij/Shtübing), Boris Barnet (generale Kühn), M. Romanov (Rummelsburg), V. Ulesova (Nina); Prod.: Kievskaja kinostudija; Pri. pro.: 19 settembre 1947 ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Cinémathèque Suisse

Dopo la mancata produzione de *I lupi e gli agnelli* da Ostrovskij, ultimo progetto di Protazanov a cui era stato invitato a partecipare, Barnet si vide assegnare la sceneggiatura su un agente sovietico mandato in missione nell'Ucraina occupata dai nazisti. È questa la cosiddetta "epoca malokartin'ja", l'epoca di una scarsa produzione contrassegnata da norme ferree sulle scelte tematiche e dove assenza di conflitti, solennità, patriottismo, diventano parametri essenziali di una adeguata cinematografia. Accanto al consolidato genere storico biografico, appaiono sullo schermo eroi meno noti della guerra appena conclusasi.

Malgrado le resistenze iniziali, dovute allo scarso interesse per il soggetto e le ristrettezze degli Studi, Barnet cercò di infondere vita alla struttura rigida e statica della sceneggiatura riuscendo a confezionare un avvincente film d'avventura,

allora acclamato dalla critica e dal pubblico, oggi ricordato come un classico. All'interno di una scenografia studiata nel dettaglio, con agili passaggi narrativi tra le varie ambientazioni, Barnet rende più veri i personaggi, ne tratteggia psicologia e contraddizioni, salvando figure altrimenti stereotipate. Oltre al felice esordio come tipico eroe del film d'azione di Pavel Kadočnikov (interprete, tra gli altri, di vari ruoli in *Ivan il Terribile*), emerge la personalità del generale Kühn, parte assunta da Barnet stesso a riprese già iniziate.

*After the failed attempt to produce Ostrovskij's Wolves and Sheep, the last project of Protazanov that Barnet was invited to participate in, Barnet was assigned a script about a Soviet agent sent on a mission in Nazi occupied Ukraine. It was during the "epocha malokartin'ja", a period of minor productions influenced by strict rules about subject matter and when absence of conflict, solemnity and patriotism were the parameters for measuring a film's adequacy. In addition to the established genre of the historical biography, lesser known heroes of the recently ended war also appeared on screen.*

*Despite initial resistance to the film due to little interest in the story and the finan-*

*cial straits of the studios, Barnet tried to instill life into the rigid and static format of the script, creating in the end a thrilling adventure film acclaimed by critics and audiences alike and today considered a classic. With a meticulous set design and seamless transitions between different settings, Barnet makes the characters more realistic, fleshing out their psychology and contradictions, saving them from being stereotypes. The title features the successful debut of Pavel Kadočnikov (who had played various roles in Ivan the Terrible) as an action film hero and the outstanding figure of General Kühn, a part taken on by Barnet after filming had already begun.*

## ŠČEDROE LETO

Urss, 1950 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Un'estate prodigiosa*; Scen.: Evgenij Pomeščikov, Nikolaj Dalekij; F.: Aleksej Mišurin; Scgf.: Oleg Stepanenko, N. Jurov; Mu.: German Žukovskij; Testo canzoni: A. Malyčko; Su.: Andrej Demidenko; Int.: Nikolaj Krjučkov (Nazar), Nina Arhipova (Vera), Mihail Kuznecov (Petr), Marina Bebutova (Oksana), Viktor Dobrov'skij (Ruban), Konstantin Sorokin (Teslok),



Un'estate prodigiosa

Muza Krepkogorskaja (Darka), E. Maksimov (Kolodočka), Alla Kazanskaja (zootecnico); Prod.: Kievskaja kinostudija; Pri. pro.: 8 marzo 1951 ■ 35mm. L.: 2301 m. D.: 87'. Bn. Versione russa con sottotitoli inglesi / Russian version with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Nella cinematografia sovietica il motivo del kolchoz assunse negli anni quasi un aspetto di sacralità: luogo simbolo dei successi economici divenne scenario abituale e unificatore della quotidianità. Già nel 1931 Barnet aveva affrontato il tema con *Ledolom* [Il rompighiaccio], tratto dall'opera dell'esponente della letteratura proletaria Gorbunov e dedicato alla collettivizzazione delle campagne. Considerato oggi tra i film più interessanti e complessi del regista, *Ledolom* fu tolto dagli schermi, in quanto si presentava come un nebuloso melodramma dove i ruoli risultavano pressoché indistinguibili, mentre si delineava chiaramente la tragedia privata della protagonista.

Vent'anni dopo Barnet torna al kolchoz con la commedia *Un'estate prodigiosa*. All'estero il film fu salutato entusiasticamente nei "Cahiers du cinéma" da Jacques Rivette, che lo definì «di una ingenuità vera e profonda». Non soddisfatto invece lo stesso Barnet, il quale in varie occasioni si rammaricò di non aver potuto mettere in luce i tratti più veritieri delle situazioni narrate: "l'assenza di conflitti" così fortemente teorizzata come indispensabile nella drammaturgia di quegli anni, portò a creare e sostenere contraddizioni artificiali. Nonostante ciò, attraverso il lirismo sottaciuto che lega i personaggi, è riconoscibile nel film il tentativo di filtrare e smorzare gli stilemi conformisti dell'epoca.

*In Soviet film, over the years the theme of kolchoz took on an almost sacred quality: symbol of economic success, it became a common, unifying everyday scenario. Barnet had dealt with the theme in 1931 in Ledolom [The Thaw], based on a work by Gorbunov, a proletarian literature exponent, and dedicated to the collectivization of the countryside. Today considered one of the director's most interesting and complex films, Ledolom was removed from the screens because viewed as a hazy melodrama in which roles were not distinct*

*from one another while the protagonist's private tragedy was clearly defined.*

*Twenty years later Barnet returned to kolchoz with the comedy Ščedroe leto. Abroad the film was enthusiastically received by Jacques Rivette in Cahiers du cinéma, who defined it as a work "of a true and profound innocence". But it did not satisfy Barnet, who on various occasions regretted not having portrayed the more realistic qualities of the events narrated: "the absence of conflict", an indispensable theoretical element in dramaturgy at the time, led to the creation of artificial contradictions. Despite it all, with the understated lyricism connecting the characters, the film demonstrates an attempt to filter and soften the conformist stylistic dictates of the time.*

## BOREC I KLOUN

Urss, 1957 Regia: Konstantin Judin, Boris Barnet

■ T. it.: *Il lottatore e il clown*; Scen.: Nikolaj Pogodin; F.: Sergej Polujanov; Scgf.: Vasilij Šerbak, Boris Erdman; Mu.: Jurij Birjukov; Su.: Viktor Zorin; Int.: Stanislav Čekan (Ivan Poddubnyj), Aleksandr Michajlov (Anatolij Durov), Anatolij

Solov'ev (Boucher), Boris Petker (Truzzi), Irina Arepina (Mimi), Georgij Vicin (Enrico), K. Ignatova (Esterina), G. Abrikosov (Fiš), L. Topčiev (Orlando); Prod.: Mosfil'm; Pri. pro.: 9 dicembre 1957 ■ 35mm. D.: 94'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Cinémathèque Suisse

Gli anni '50 sono riconosciuti come una fase faticosa per Barnet, costellata da dubbi, dal timore di rimanere ai margini dell'attività produttiva e da film destinati a una scarsa risonanza. Tuttavia, nel quadro generale di questo periodo un posto di rilievo va attribuito a *Borec i kloun*, iniziato da Konstantin Judin e, secondo la sua stessa volontà, completato da Barnet dopo la sua morte. La sceneggiatura *V starom cirke* [Nel vecchio circo], scritta già nel '53, narrava dell'amicizia tra il celebre lottatore Ivan Poddubnyj e il clown Anatolij Durov, noto per le sue esibizioni di carattere satirico. Barnet tenne fede allo stile narrativo lineare del collega e amico, rispettando l'idea originaria di una trasposizione che restituisse l'atmosfera del circo tra fine '800 e inizio '900 insieme allo sviluppo interiore dei protagonisti osservati dietro le quinte. A conferma della sensibilità umana e della stima reciproca che legava i due autori il film mantiene la sua coerenza in un perfetto equilibrio tra



Il lottatore e il clown

commedia e malinconico lirismo, mentre il conflitto tra atleti di diverse nazionalità si libera della retorica staliniana grazie al nuovo corso politico, riacquistando la sua anima sportiva.

Lo stile raffinato di *Borec i kloun* incantò Godard, il quale oltre a definirlo una «piacevolissima opera buffa», colse al suo interno forti connessioni con il cinema classico hollywoodiano.

*It's no mystery that the 1950s were a difficult time for Barnet, struggling with doubts, with the fear of being left on the outskirts of production and with films destined to little success. Nevertheless, Borec i kloun is a high moment of this period. The film was begun by Konstantin Judin and, according to his own wishes, completed by Barnet after Judin's death. The screenplay V starom cirke [In the Old Circus], written in '53, told the story of a friendship between the famous wrestler Ivan Poddubnyj and the clown Anatolij Durov, known for his satirical performances. Barnet remained faithful to the linear narrative style of his colleague and friend, leaving unchanged the original idea of an adaptation capturing the atmosphere of the circus at the end of the 1800s and beginning of the 1900s and the inner development of the protagonists observed behind the scenes. As proof of the human sensitivity and mutual esteem that bound the two filmmakers, the film's tone maintains its consistency, perfectly balancing comedy and melancholic lyricism, while the conflict between athletes of different nationalities is unfettered by Stalinist rhetoric due to the new political trend and reacquires its competitive spirit. The sophisticated style of Borec i kloun charmed Godard, who defined it "a very entertaining comic work" and observed its strong connections with classic Hollywood films.*

## ALĚNKA

Urss, 1961 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *AlĚnka*; Sog.: dall'omonima novella di Sergej Antonov; Scen.: S. Antonov; F.: Igor' Černyh; Scgf.: Aleksandr Mjagkov; Mu.: Kirill Molčanov; Su.: Grigorij Korenblijm; Int.: Natal'ja Ovodova (AlĚnka Muratova), Valentina



AlĚnka

Ušakova (sua madre), Irina Zarubina (Vasilisa Petrovna), Vasilij Šukšin (Stepan Revun), Maja Menglet (Lida, sua moglie), Nikolaj Bogoljubov (Gul'ko), Erast Garin (Vitaminyč), Nikolaj Krjučkov (Roman SemĚnovič), Evgenij Šutov (Tolja), Anda Zajce (El'za), V. Grigor'eva (Nastja), N. Nikitina (zia Tunja), N. Selezneva (Elizaveta), P. Sal'menov, P. Ževago, I. Serebrennikova, S. Eljubaev, B. Romanov, Ljusja Bol'berg, L. Lobov, A. Gračev, Sanžar Čumbalov; Prod.: Mosfil'm; Pri. pro.: 22 marzo 1962 ■ 35mm. D.: 87'. Col. Versione russa con sottotitoli inglesi / Russian version with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Nel quadro del processo di recupero delle terre vergini, nell'immensità della steppa dove vanno insediandosi nuove comunità intorno ai nascenti sovchoz, un camion, unico mezzo di trasporto per raggiungere i grandi centri urbani, costituisce lo spazio centrale della messinscena: diretto da un piccolo paese a una cittadina distante seicento chilometri, esso è il luogo che accoglie le storie narrate dai suoi passeggeri. Al centro di una dimensione che si fa sempre più corale, spicca la presenza di AlĚnka, bimba allegra e riservata, pronta a tutto pur di mangiare il suo gelato preferito, l'*eskimò*. Ella racconta la sua storia, ascolta, si emoziona, partecipa attenta al mondo degli adulti con la medesima spontaneità e serietà che la unisce al

gioco dei coetanei. E alla fine del viaggio si sente più grande. Una consapevolezza che si trasforma subito in un gesto d'amore e di poesia: nelle ultime sequenze, AlĚnka ritrova il bambino conosciuto fugacemente durante il viaggio. È a lui, dopo essersi delicatamente aggiustata sul capo il nuovo fazzolettino, che offre il secondo *eskimò* acquistato con i rubli risparmiati. Il lungo primo piano dedicato da Barnet ai due bambini è più vicino di quanto si possa pensare allo spirito che pervade il neonato cinema del «disgelo». Tra le interpretazioni offerte da uno straordinario gruppo di attori, troviamo quella di Šukšin, in procinto di esordire anche come regista.

*Within the context of the virgin land reclamation project, in the immense steppes where new communities were being created around the flowering sovchoz, a truck, the only means of transportation for reaching large urban centers, is the central setting of the story: heading from a small village to a town six hundred kilometers away, the truck is the place where the passengers tell their stories. Within this choral framework the figure of AlĚnka emerges. She is a cheerful and reserved girl ready to brace anything in order to eat her favorite ice cream, eskimo. She tells her story, listens, is moved and mind-*

fully participates in the adult world with the same spontaneity and seriousness of playing with her peers. And at the end of the trip she feels older. An awareness that transforms into a gesture of love and poetry: in the final sequence of the film, Alënka finds the child she met briefly during the trip. After carefully adjusting the new kerchief on her head, she offers him the second eskimò purchased with her saved up rubles. The long close up that Barnet reserves for the two children is much more akin to the newborn cinema of the "thaw" period than one would think. Šukšin, about to debut as director, is one of the extraordinary actors performing in this film.

## POLUSTANOK

Urss, 1963 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *La piccola stazione*; Scen.: Boris Barnet, Radij Pogodin; F.: Sergej Polujanov; Scgf.: Vasilij Šerbak; Mu.: Kirill Molčanov; Testo canzoni: Nikolaj Dorizo, Su.: Ol'ga Burkova; Int.: Vasilij Merkur'ev (Pavel Pavlovič), Kolja Bogatyrev (Griška), Ljuda Čistjakova (Njus'ka), Ekaterina Mazurova (nonnina Tat'jana), Nadežda Rumjanceva (Simka, contabile del kolchoz), Boris Novikov (brigadiere del kolchoz), A. Berezovskaja (Klavka), Elizaveta Nihiščihina (Zojka), A. Potapov, V. Ryžakov, V. Orlovskaja; Prod.: Mosfil'm; Pri. pro.: 24 novembre 1963 ■ 35mm. D.: 67'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Cinémathèque Suisse

La storia dell'accademico non più giovane Pavel Pavlovič, il quale, munito di tele e pennelli giunge in un paesino di campagna in cerca di tranquillità, senza dubbio può essere letta come una sorta di autobiografia del regista, profonda riflessione sullo scorrere della vita e sul bisogno di farne un bilancio. La nuova e inaspettata atmosfera, da cui il protagonista si lascia catturare rivivendo quasi una seconda giovinezza e che ci riporta a una sorta di idillio pastorale, qui è avvolta da un sottile velo di malinconia. Inoltre, la sua figura, seppur circondata da personaggi non meno importanti, questa volta emerge del tutto nel ruolo centrale mantenendo costante una posizione di primo piano.

«Questo è un personaggio stanco, con ancora le ferite della guerra, ma che non può



La piccola stazione

trattenersi dall'aggiustare una macchina da cucire o un telefono appena qualcuno glielo chiede. Senza dubbio è la stanchezza di Barnet, che bene doveva aver conosciuto tale stato d'animo» ricorda Bernard Eisenschitz, riferendosi anche a *Poet* (Il poeta) del 1956.

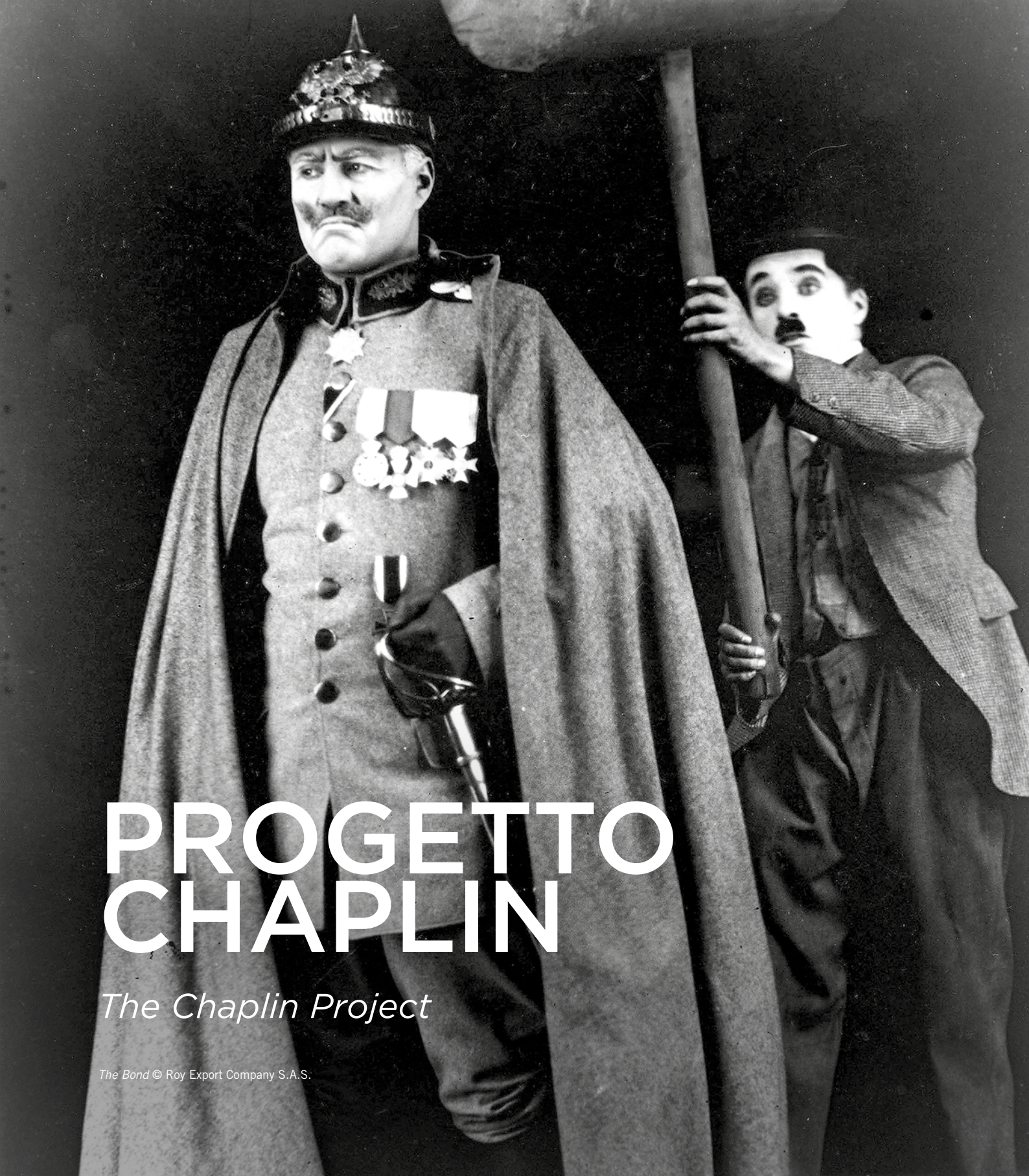
Dopo il successo di *Alënka*, da parte della critica ma non del pubblico, la stampa guardò a *Polustanok* con curiosità ma non ne rimase convinta. In particolare, il carattere straniante venne recepito come una grande debolezza, lontano dall'attualità. Ciò che per Barnet costituiva la chiave d'accesso alla sfera dei sentimenti fu interpretato dalla critica semplicemente come il «racconto su di un anziano alle prese con situazioni poco divertenti», riflesso, questo, del clima di distacco e di indifferenza che si era andato a creare sempre più intorno a lui.

*The story of the no longer young scholar Pavel Pavlovič, who travels with canvas and paintbrush to a country village in search of peace, can confidently be interpreted as an autobiographical work of the director, a deep meditation on the passing of life and the need to take stock. The protagonist is captivated by the new, unexpected atmosphere and almost relives a second youth. That same atmosphere, tinged with subtle melancholy, transports*

*us to a bucolic idyll. Even if surrounded by equally important characters, this time the figure of Pavel stands out from the rest in a central role, always in the foreground. "This character is tired and still suffers from war wounds, but he cannot help tinkering with a sewing machine or a telephone receiver whenever he is asked to repair it. His tiredness is probably akin to that of Barnet himself, who must have known these emotions so well," said Bernard Eisenschitz, referring also to the 1956 film Poet.*

*After the success of Alënka, with critics but not audiences, the press watched Polustanok with curiosity but in the end was not won over by it. In particular, its alienating quality was viewed as a major weakness, far from reality. What for Barnet was a way to access the world of emotions was interpreted by critics as simply the "tale of an old man struggling with not very amusing situations", a reflection of the detachment and indifference that had grown around the director.*





# PROGETTO CHAPLIN

*The Chaplin Project*

The Bond © Roy Export Company S.A.S.



“Il cinema non è il mio mestiere – scriveva Rossellini – il mio mestiere è che bisogna apprendere quotidianamente e che non si finisce mai di descrivere: è il mestiere di uomo. E che cos'è un uomo? È un essere eretto che si alza sulla punta dei piedi per guardare l'universo”.

Come noto Chaplin non parlò mai molto, e comunque per noi mai abbastanza, del suo mestiere di cineasta. Alcuni attribuirono questa sua ritrosia ad addentrarsi nei meandri della creazione a una sorta di scaramanzia, altri al suo essere prima di tutto un regista istintivo che strutturava i suoi film attorno a un'idea di ritmo e di coerenza quasi 'organiche' e che dirigeva i suoi attori come fossero un'estensione del suo corpo.

Il suo archivio ci rivela anche tutto il resto: l'insorgere di un'idea, la libertà e l'ostinazione della scrittura, il rigore delle scelte. La sua portata è tale, in termini di consistenza e di rilevanza, che sembra arricchirsi all'infinito, tanto che ci consente ancora di scoprire nuove carte, come quelle straordinarie e dense di consigli a Paulette Goddard (stenografate e poi trascritte) per l'interpretazione della scena finale di *The Great Dictator*.

I nostri tre appuntamenti di quest'anno seguono idealmente altrettante tracce indicate da questo meraviglioso e generosissimo archivio.

*“Film is not my profession,” wrote Rossellini, “my profession is learning every day and describing incessantly: the human profession. And what is a human? An upright being that stands on its toes to see the universe.” As everybody knows, Chaplin did not talk much, or at least not enough for us, about his profession as a filmmaker. Some claim his reluctance to delve into the intricacies of creativity was a kind of superstition, others that it was related to his being first and foremost an instinctive director who built his films around an idea of “organic” rhythm and coherence, directing his actors as if they were an extension of his body.*

*His archive, however, provides insight to all the rest: the urgency of an idea, the freedom and obstinacy of writing, the thoroughness of his choices. The archive's scope is so vast in terms of content and value that it seems to extend infinitely, providing us with endless opportunities to discover new documents, like the extraordinary papers brimming with advice for Paulette Goddard (in shorthand and then transcribed) while directing the final scene of *The Great Dictator*.*

*Our three events this year follow just as many itineraries indicated by this wonderful and copious archive.*

## CHARLIE'S FIRST SCRIPT

L'11 novembre del 1938 la prima pagina di “The Times” di Londra denunciava i fatti della ‘Notte dei Cristalli’: “Nessuna propaganda straniera rivolta a diffamare la Germania davanti al mondo intero potrà cancellare i racconti degli incendi e delle percosse, delle vergognose violenze subite da uomini e donne innocenti e indifesi, che ieri hanno disonorato il Paese”.

In quello stesso giorno, Chaplin abbozzava una stesura di due pagine del discorso finale di *The Great Dictator*, destinato a diventare uno dei più controversi della storia del cinema.

*The Great Dictator* segna un'inevitabile rivoluzione nel metodo di lavoro di Chaplin. Fino a quel momento aveva evitato con successo le costrizioni di una sceneggiatura, affidandosi al suo istinto per la struttura e a un processo creativo spontaneo. Rendendosi conto che un film parlato richiedeva una sceneggiatura, si gettò

*On November 11, 1938, the front page of *The Times* of London reported on the ‘Kristallnacht’: “No foreign propagandist bent upon blackening Germany before the world could outdo the tale of burnings and beatings, of blackguardly assaults on defenceless and innocent people, which disgraced that country yesterday”. On that very day, Chaplin developed a two-page draft of what was to become one of the most controversial and famous speeches in the history of cinema.*

*The Great Dictator marked an inevitable revolution in Chaplin's working methods. Until then he had successfully eluded the straitjacket of a script, relying on his instinct for structure and an organic process of creation. But deciding that a talking picture had to have a script, he threw himself with great energy and originality into the process and turned out this monumental document.*



nella scrittura con grande energia e originalità realizzando un'opera monumentale.

Il rapporto tra le pagine non utilizzate e la sceneggiatura finale è simile a quello tra la quantità di pellicola utilizzata (477.440 piedi) e il film finito (11.625 piedi). Oltre tremila pagine di materiale confluirono in una sceneggiatura di 200 pagine, di per sé già eccezionalmente lunga per gli standard di Hollywood.

La straordinaria quantità di appunti, trattamenti, bozze di sceneggiature prodotte tra il settembre 1938 e l'inizio delle riprese il 9 novembre 1939, ci offre una prospettiva unica sul metodo creativo di Chaplin.

David Robinson, Cecilia Cenciarelli

*The ratio of unused preparatory written material to the final script seems to parallel that between the overall footage shot (477,440 feet) and the footage used (11,625 feet).*

*Over three thousand pages of material were to result in a final script of 200 pages – itself exceptionally long by Hollywood standards.*

*This staggering amount of notes, story continuities and draft scripts produced between September 1938 and the start of shooting on November 9, 1939 affords a unique insight into Chaplin's creative methods.*

David Robinson, Cecilia Cenciarelli

(Preliminary Statement):  
"This scene is the Poetry of this Picture."  
(After one of the "takes"):  
"You have to be happy --- 'Hope'"  
(Wishing more happiness to be expressed):  
"I want to see that Smiling Spirit."  
(Endeavouring to eliminate a too "human" quality):  
"I want this as Music -- not as a Human Being."  
(Endeavouring to eliminate an over-emphasized expression of happiness):  
"It's got to be Joy -- but not 'fake' Joy. You'll find you'll get it more if you relax."  
(Endeavouring to get more sincerity into the portrayal):  
"As long as you believe it (Meaning the Joy expressed in the context of the speech) when you express real Joy -- they'll (Meaning the audience) cry."  
(Endeavouring to obtain a "rising" feeling in the delivery of the speech):  
"Keep on going higher -- into the Clouds." (Interrupting the "take") "You're not relaxing in your body."  
(Endeavouring to give an idea of the "tone level" of the voice):  
"It's almost a whisper -- you don't have to have more voice."  
(Endeavouring to correct "stiff" body action):  
"Don't be afraid to move your body."  
(Endeavouring to inject Dignity into the portrayal):  
"By your Joy you'll get Dignity. You don't have to strain."  
(Endeavouring to explain how "unconscious pathos" may be retained while the player still expresses the Spirit of Joy: A most difficult feat, by the way):  
"Just a little break in the voice when you say: 'With all the persecution, I love it here!' -- but still retain the Joy in your Spirit."  
(After several "takes" -- and still endeavouring to get the Scene exactly as the author conceives it being portrayed):  
"Now, do this one (Meaning the forthcoming "take") as though every line has



Reginal Gardiner e Charlie Chaplin in una sequenza tagliata di *The Great Dictator*  
© Roy Export Company S.A.S.

Indicazioni di Charlie Chaplin a Paulette Godard per la scena finale di *The Great Dictator* / Chaplin directing Paulette Godard in the last scene of *The Great Dictator*

Chaplin Archive  
© Roy Export Company S.A.S.

Il nome di Eddie Sutherland è legato ai film con W.C. Fields e Mae West da lui diretti negli anni Trenta. Eppure anche nel suo caso fu Chaplin a tenerlo a battesimo. Fu assistente alla regia in due produzioni di rilievo come *A Woman of Paris* e *The Gold Rush* e testimone delle riprese dell'enigmatico *The Professor*. La documentazione presente nell'archivio Chaplin conferma che Sutherland fu l'uomo che orchestrò le spettacolari inquadrature iniziali di *The Gold Rush* e suggerì a Chaplin l'idea della capanna in bilico sul precipizio. Nonostante Sutherland abbia sempre riconosciuto il suo debito nei confronti di Chaplin, non vi sono molte tracce del maestro nelle sue commedie. Questo dossier esaminerà i suoi lavori – che sorprendentemente godettero di ottimi incassi nonostante una certa mancanza di ispirazione – attraverso interviste audio, documenti d'archivio, foto di set ed estratti di film. La proiezione di due lungometraggi, uno muto, *It's the Old Army Game*, e uno sonoro, *Diamond Jim*, completeranno il programma.

Kevin Brownlow, Cecilia Cenciarelli

*The reputation of Eddie Sutherland rests upon the W.C. Fields and Mae West films he directed in the 30s. But he was yet another trained by Chaplin. He worked as his assistant director on two seminal productions, A Woman of Paris and The Gold Rush and witnessed the production of Chaplin's enigmatic The Professor. The documentation available in the Chaplin Archive confirms that Sutherland's was the man who orchestrated the spectacular opening shot of The Gold Rush as well as for 'planting' the teetering cabin idea into Chaplin's mind. Sutherland always acknowledged his debt to Chaplin, although one sees relatively little sign of it in his comedies. This dossier will examine his work - surprisingly successful at the box office, despite its relative lack of inspiration - through audio interviews, production stills, archival papers and extracts of films. The screening of two complete features It's the Old Army Game (silent) and Diamond Jim (sound) will complete the dossier.*

Kevin Brownlow, Cecilia Cenciarelli

## DIAMOND JIM

Stati Uniti, 1935 Regia: A. Edward Sutherland

■ T. it.: *L'uomo dai diamanti*; Sog.: dal romanzo *Diamond Jim Brady* di Parker Morell; Scen.: Harry Clork, Doris Malloy, Preston Sturges; F.: George Robinson; Mo.: Daniel Mandell; Scgf.: Charles D. Hall; Mu.: Bakaleinikoff; Su.: Gilbert Kurland; Int.: Edward Arnold (Diamond Jim Brady), Jean Arthur (Jane Matthews/Emma), Binnie Barnes (Lillian Russell), Cesar Romero (Jerry Richardson), Eric Blore (Sampson Fox), Hugh O'Connell (Charles B. Horsley), George Sidney (Pawnbroker), Robert McWade (A.E. Moore), Charles Sellon (Touchey), Henry Kolker (direttore della banca), William Demarest (Harry Hill), Albert Conti (gioielliere); Prod.: Universal Pictures; Pri. pro.: 2 settembre 1935 ■ 35mm. D.: 86'. Versione inglese / English version ■ Da: Universal

Parker Morell, autore della biografia del defunto James Buchanan Brady, è stato grossolanamente malinformato sull'illustre Diamond Jim, a giudicare dal film biografico proiettato al Roxy Theatre. Affrettandosi a colmare le lacune della ricerca del signor Morrell, il film ci dice tutto sulla vita amorosa del prodigioso mangiatore nonché gioielleria ambulante. Tra le altre cose, scopre alcuni strabilianti e finora inediti fatti sulla grande rivalità

con il signor Cesar Romero a causa della signorina Jean Arthur. Convinto che il signor Morell sia stato eccessivamente influenzato dai fatti, il film si risolve ad applicare i necessari strati di fascino alla carriera di Brady. Il risultato è increscioso. *Diamond Jim* soffre sia delle invenzioni fraudolente dei suoi sceneggiatori che di una certa bigotta riluttanza a dire tutta la verità su uno dei nostri eroi più autenticamente americani.

È stato un trionfo dell'assurdo a spingere Hollywood a migliorare la carriera del fantastico irlandese che riassume nella sua vita tutta la volgarità stravagante di un'epoca in cui il boom delle ferrovie trasformava impiegati e commessi in milionari. Edward Arnold, da bravo attore alle prese con il suo ruolo più importante, controbuisce molto a dare al film un senso che manca quasi completamente nella sceneggiatura. *Diamond Jim* è decisamente piacevole e divertente quando illustra le maniere a tavola del protagonista, la sua ostinazione arrogante e curiosamente vincente nell'essere se stesso senza vergogna né finzioni e la sua invincibile capacità di farsi degli amici in tutte le classi sociali malgrado i suoi grotteschi costumi.

La prima metà del film, che narra l'ascesa di Brady dalla povertà alla ricchezza, coglie il gusto esuberante dell'epoca. Successivamente, però, il film s'inoltra in una

finzione così sgradevole che cessa di essere sia convincente che vivace. Tra le sue principali invenzioni c'è la situazione sentimentale a quattro in cui Diamond Jim ama Jean Arthur, Lillian Russell (Binnie Barnes) ama Romero, Romero e la Arthur si amano e Lillian e Jim escono sconfitti da questa geometria di amori frustrati. Il film si dimostra inoltre una fonte autorevole quando rivela che Diamond Jim finì al Johns Hopkins Hospital non per essersi riempito all'inverosimile l'enorme stomaco per tutta la vita ma a causa delle ferite che si procurò rischiando coraggiosamente la pelle per dimostrare la superiorità dei treni d'acciaio.

Andre Sennwald, "New York Times", 24 agosto 1935

*Mr. Parker Morell, author of the late James Buchanan Brady's biography, has been grossly misinformed about the illustrious Diamond Jim, if we are to judge by the screen biography at the Roxy Theatre. Hastening to fill up the gaps in Mr. Morrell's research, the photoplay tells us all about the love life of the prodigious eater and walking jewelry window. Among other things, it discovers some startling and hitherto unpublished facts about Mr. Brady's great feud with Mr. Cesar Romero for the hand of Miss Jean Arthur. Convinced that Mr. Morell was unduly influ-*

enced by the facts, the film goes on to add the necessary daubs of glamour to the Brady career. All this is most unfortunate. Diamond Jim suffers both from the fraudulent inventions of its scenario staff and from a certain pious reluctance to tell the whole truth about one of our most authentically American heroes.

It was a triumph of illogic that persuaded Hollywood to improve on the career of the fantastic Irishman, who summed up in his own life the extravagant vulgarity of a whole era when the railroad boom was making millionaires out of clerks and salesmen. That fine actor, Edward Arnold, blessed with his most important screen rôle, is of vast help in giving the work a significance, that is almost totally lacking in the script. Diamond Jim is wholly likeable and entertaining when it is illustrating its hero's table manners, his arrogant and curiously winning determination to be himself without shame or pretence, and his invincible ability to make friends in all classes of society despite his grotesque social habits.

During its first half the film, in telling of Brady's rise from poverty to affluence, captures the hearty flavor of the period. Thereafter, though, it goes in for such unpalatable make-believe that it ceases to be either convincing or sprightly. Among its major inventions is the amorously frustrated foursome wherein Diamond Jim loves Miss Arthur, Lillian Russell (Binnie Barnes) loves Mr. Romero, Mr. Romero and Miss Arthur love each other, and Lillian and Jim become the defeated end-products of the romance. The photoplay also is authority for the revelation that Diamond Jim landed in Johns Hopkins Hospital, not as a consequence of stuffing his oversized stomach all his life but because of the injuries he received when he gallantly risked his life to prove the superiority of steel trains.

Andre Sennwald, "New York Times", 24 August 1935

## IT'S THE OLD ARMY GAME

Stati Uniti, 1926

Regia: A. Edward Sutherland

■ T. alt.: *The Old Army Game*; Sog.: dalla pièce *The Comic Supplement* di Joseph P. McEvoy,



Charlie Chaplin e Eddie Sutherland sul set di *A Woman of Paris*, 1922

W.C. Fields; Scen.: Thomas J. Geraghty, J. Clarkson Miller; F.: Alvin Wyckoff; Mo.: Thomas J. Geraghty; Int.: W.C. Fields (Elmer Prettywillie), Louise Brooks (Mildred Marshall), Blanche Ring (Tessie Overholt), William Gaxton (George Parker), Mary Foy (Sarah Pancoast), Mickey Bennett (Mickey), Josephine Dunn (bagnante altolocata), Jack Luden (bagnante altolocata), George Currie (artista); Prod.: Famous Players-Lasky Corporation, William LeBaron; Pri. pro.: 24 maggio 1926 (anteprima) ■ 35mm. L.: 2099 m. D.: 70'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Il primo di cinque film con W.C. Fields diretti da Eddie Sutherland fu *It's the Old Army Game*. Nel febbraio del 1926 la Paramount mandò la troupe a girare gli esterni a Ocala, un villaggio rurale nell'entroterra della Florida. A una decina di chilometri c'era Silver Springs, pubblicizzata

per le "centocinquanta sorgenti naturali che sgorgano dal calcare poroso di Ocala per confluire in un unico bacino". Il bacino era popolato da pesci e circondato da piante e fiori tropicali. Questa bellezza iridescente poteva essere ammirata attraverso il fondo di vetro di una barca a motore che Eddie usò per una scena d'amore tra William Gaxton e me. Gli abitanti di Ocala, nella speranza di trasformare Silver Springs in una ricca attrazione turistica, videro nella nostra compagnia un mezzo per pubblicizzare il progetto. Fummo così viziati dall'ospitalità del Sud che perdemmo di vista la sceneggiatura e la tabella di marcia. Sembrava che a Ocala non avessero mai sentito parlare del Proibizionismo. E se c'era una compagnia che non aveva bisogno di aiuto nel consumo di alcolici, quella era la nostra. Eddie e Tom Geraghty (lo sceneggiatore)



Eddie Sutherland con la moglie Louise Brooks nel 1926

bevevano; William Gaxton, Blanche Ring, la troupe e io – bevevamo tutti. Bill Fields beveva la sua scorta appartandosi di volta in volta con la fidanzata Bessie Poole, con il proprio agente Billy Grady e con il proprio cameriere Shorty. Avevamo sforato di una settimana, e LeBaron ci telegrafava:

“I giornalieri del secondo operatore sono tutti storti. Cosa state facendo? Smaltite la sbornia e tornate a casa” quando Eddie decise che la sequenza del picnic doveva essere assolutamente girata sul prato della signora Stotesbury. (...) Non avendo visto *It's the Old Army Game*, so solo che non ha fatto soldi.

Louise Brooks, *Lulu in Hollywood*, Alfred A. Knopf, New York 1982

*The first of five W.C. Fields films directed by Eddie Sutherland was It's the Old Army Game. To shoot exteriors in February, 1926, Paramount sent the production unit to Ocala, an inland farming town in Florida. About six miles away was Silver Springs, which was advertised as having "one hundred and fifty natural springs issuing from the porous Ocala limestone and flowing into a common basin." The basin was filled with tropical fish, surrounded by tropical plants and flowers. This iridescent beauty was viewed from a glass-bottomed motorboat, which Eddie used for a love scene between William Gaxton and me. The citizens of Ocala, hoping to make Silver Springs a rich tourist attraction, welcomed our company as a means of*

*publicizing their project. We were treated to so much Southern hospitality that the script got lost and the shooting schedule wandered out of sight. Nobody in Ocala seemed to have heard of Prohibition. And if ever there was a company that needed no help in the consumption of liquor it was ours. Eddie and Tom Geraghty (the writer) drank; William Gaxton, Blanche Ring, the crew and I – everyone drank. Bill Fields, apart, drank his private stock with his girlfriend, Bessie Poole; his manager, Billy Grady; and his valet, Shorty. We were a week over schedule, and LeBaron was wiring to us "All second cameraman's rushes tilted. What are you doing? Sober up and come home," when Eddie decide that the picnic sequence absolutely must be shot on Mrs. Stotesbury's lawn. (...) Not having seen It's the Old Army Game, I know only that it did not make money. Louise Brooks, Lulu in Hollywood, Alfred A. Knopf, New York 1982*

## SYD CHAPLIN, A BIOGRAPHY

Sydney John Chaplin (all'anagrafe Hill) nacque a Londra il 16 marzo 1885 da una soubrette nubile, Hannah Harriet Pedlingham Hill, che solo quattro anni dopo diede alla luce colui che era destinato a diventare forse il più famoso e affermato comico cinematografico del mondo, Charlie. Sono state fatte molte congetture sul rapporto tra i due fratelli, ma sembra che almeno inizialmente Sydney si sia amorevolmente occupato del giovane Charlie, sostenendolo. Con la fama di Charlie, però, arrivarono per Sydney le complicazioni. Mise a tacere il proprio ego e le proprie necessità per lavorare al successo senza eguali del fratello? La risposta breve a questa domanda è “sì”, ma il lato competitivo di Sydney non poteva accontentarsi a lungo del profondo affetto per Charlie. Intraprese così a sua volta una carriera cinematografica che lo portò a fare 37 film tra il 1914 e il 1929. Nonostante il successo di pellicole come *Charley's Aunt* (1924) e *The Better 'Ole* (1926), la sua carriera subì anche gravi rovesci, prima nel 1922 quando uscì l'atteso *King, Queen, Joker* – un clamoroso fiasco – e successivamente nel 1929, quando cadde in disgrazia dopo uno scandalo che vide il coinvolgimento di un'attrice e della British International Pictures. Questa vita enigmatica è l'oggetto di *Syd Chaplin: A Biography* (Ed. McFarland).

Lisa Stein Haven

*Sydney John Chaplin (legally Hill) was born in London on March 16, 1885 to an unwed soubrette, Hannah Harriet Pedlingham Hill, who was to give birth to perhaps the most famous and successful film comedian in the world just four years later, Charlie. Much conjecture has been made about the relationship between these two brothers, but initially it seems to have been one of Sydney as loving caretaker and supporter of his younger sibling. But with fame for Charlie came complications for Sydney. Did he subsume his own ego and its needs in order to work towards what could be unparalleled success on the part of his brother? The short answer to that was "yes," but Sydney's competitive side could not long be quelled by his true affection for his brother and so he embarked on a film career of his own, making 37 films between 1914 and 1929. While he achieved real success in films such as Charley's Aunt (1924) and The Better 'Ole (1926), his career suffered major downturns, too, first in 1922 upon the release of his long overdue picture King, Queen, Joker—a major flop—and then in 1929 when he was blacklisted from the business after a debacle involving an actress and his then employer, British International Pictures. This enigmatic life is the subject of Syd Chaplin: A Biography (Ed. McFarland).*

Lisa Stein Haven

### Syd Chaplin: gli home movies

Dalle molte lettere d'archivio scritte da Sydney Chaplin e a lui indirizzate, conservate con cura per i posteri dallo stesso Sydney (!), emerge che era molto concentrato sulle proprie speranze di carriera e sul successo costante del fratello. Tutto questo, però, non si riflette nella sua piccola collezione di filmati amatoriali - ricevimenti e carnevali a Nizza, campeggi, crociere e destinazioni turistiche, e l'occasionale signorina senza veli...

La sola scoperta emozionante è stata l'affascinante filmato a colori girato sul set di *The Great Dictator* (non incluso in questa selezione poiché già disponibile in DVD). Ciò nonostante, questi filmati offrono un delizioso sguardo sulla vita di Syd, pur non risolvendone i misteri. Presumibilmente devastato dalla morte della moglie Minnie, portata via dal cancro nel settembre del 1936, appare piuttosto felice durante una crociera pochi mesi dopo. La moglie numero due appare per la prima volta su pellicola già nel giugno del 1937... la conosceva da prima? I piccoli numeri comici di Syd davanti alla cinepresa ispirano tenerezza e ricordano quelli di Charlie nei film amatoriali di Oona Chaplin. Nessuno dei due riusciva a resistere alla tentazione di una gag. Le ultime immagini di questa selezione ritraggono i due fratelli in Svizzera, ancora una volta in gara davanti alla cinepresa.

Kate Guyonvarch

### Syd Chaplin: the Home Movies

*From the many letters in the archives from and to Sydney Chaplin, carefully preserved for posterity by Sydney himself (!), it is obvious that he was much preoccupied with hopes for his own career and with his brother's continued success. This is not, however, reflected in the small collection of his home movies - cocktails and Nice carnivals, trailer parks, cruises and tourist destinations, punctuated with the occasional naked lady...*

*The only exciting discovery was the fascinating colour footage he shot on the set of The Great Dictator (not included in this selection as it is available on DVD.) Nevertheless, the films are a lovely insight into Syd's life even if they do not solve its mysteries. When his wife Minnie died of cancer in September 1936 he was purportedly heartbroken, but appears happy enough on a cruise a few months later. Wife number 2 appears for the first time on film as early as June 1937... did he know her before?*

*Syd's little comic acts for the camera are endearing, and just like Charlie's in Oona Chaplin's home movies. Neither could resist a performance. The final images selected are of the brothers in Switzerland, competing for the camera once again.*

Kate Guyonvarch

## GIDDY, GAY AND TICKLISH

Stati Uniti, 1915

Regia: F. Richard Jones (?)

■ Int.: Syd Chaplin (Mr. Dash), Phyllis Allen (Mrs. Dash), Edgar Kennedy (Barber), Dixie Chene (Manicure), Grover Ligon (Primo poliziotto), Edwin Frazee (secondo barbiere), Dan Albert; Prod.: Keystone Film Company; Pri. pro.: 7 gennaio 1915 ■ 35mm. D.: 11' Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

*Giddy, Gay, and Ticklish* (Keystone, 1915), il settimo film di Syd per la Keystone, ha un ruolo significativo nella sua filmografia perché mostra il primo manifestarsi delle molte gag dal barbiere che i fratelli Chaplin useranno nelle loro carriere. Reginald Gussle non è il barbiere, come sarà per uno dei personaggi di Syd in un film successivo, *King, Queen, Joker* (Paramount, 1921), ma è comunque capace di combinare un bel po' di danni nella bottega. Il barbiere qui è Edgar Kennedy, ed è affiancato da un aiutante. La sua giovane e graziosa fidanzata fa la manicure nel negozio. Il film si apre con quella che diventerà una sorta di scena paradigmatica tra la signora e il signor Gussle, dove lui è presentato come un marito bistrattato dalla moglie, più vecchia e corpulenta di



Charlie Chaplin e Sidney Chaplin a Singapore nel 1932  
© Roy Export Company S.A.S.

lui, che egli tratta con un misto di astuzia e ostinazione. Phyllis Allen qui è molto simile alla moglie di Charlie che interpreterà in *Pay Day* (First National, 1922). Dopo essere riuscito (come sempre) a scappare dalla moglie con una manciata di dollari, Gussle va in città in cerca di svago. Lo trova nella ragazza del bar-

biere, incontrata al mercato della frutta. Quel giorno Gussle si è già azzuffato con Kennedy davanti casa: il precedente si aggiunge alla confusione che si scatena nel negozio, dove Gussle naturalmente ha seguito la bionda. Dopo qualche gag sulla sedia del barbiere, una sparatoria e una ragazza denudata al momento giusto, il

film si chiude con una rissa in cui tutti finiscono inaffiati da un idrante.  
Lisa Stein Haven

Giddy, Gay and Ticklish (*Keystone, 1915*), Syd's seventh film for Keystone, is significant in his filmography, because it exhibits the first manifestation of the many barbershop gags the Chaplin brothers were to utilize in their careers. Mr. Reginald Gussle is not the barber himself, as one of Syd's characters will be in a later film, King, Queen, Joker (*Paramount, 1921*), but is still able to stir up some mischief in the barber's shop. The barber here is

Edgar Kennedy, who has a second barber working for him. His young and pretty girlfriend, Dixie Chene, works as a manicurist in the shop. The film begins with what will become a sort of paradigmatic scene between Mrs. and Mr. Gussle, one which sets him up as a henpecked husband who deals with his older and larger wife through sheer persistence and guile. Allen here is much like the wife she plays in Charlie's film Pay Day (*First National, 1922*).

Having escaped the wife (as usual) with a fistful of dollars, Gussle makes his way downtown looking for diversion. He finds

it in Kennedy the barber's girlfriend, who he encounters at the fruit market. He's already had one scuffle with Kennedy outside his house earlier in the day, so the two's history adds to the mayhem that develops in the barbershop, to which, naturally, Gussle follows the blonde. After some hijinx in the barber's chair, a gun fight and a conveniently denuded manicurist, the film ends in a water fight with a hose.

Lisa Stein Haven

## UN KEYSTONE RITROVATO

### A THIEF CATCHER

Stati Uniti, 1914 Regia: Ford Sterling

■ Int.: Ford Sterling, Mack Swain, Edgar Kennedy, Charles Chaplin, William Hauber, George Jeske (?), Rube Miller; Prod.: Mack Sennett per Keystone Film Company; Pri. pro.: 19 febbraio 1914 ■ 35mm. D.: 8' ■ Da: Paul Gierucki / Lobster Films.

*A Thief Catcher* è una commedia a un rullo di Ford Sterling nella quale Chaplin appare brevemente nei panni di un Keystone Cop. La lavorazione si svolse dal 15 al 26 gennaio 1914; la scena di Chaplin fu girata dopo *Kid Auto Races at Venice, Cal.* e *Mabel's Strange Predicament*, ma prima di *Between Showers*. Nel 1915, vista la grande celebrità di Chaplin alla Essanay, vari cinema rimisero in cartellone *A Thief Catcher* presentandolo come 'una comica di Chaplin'.

Per ragioni che rimangono oscure, si ritenne che *A Thief Catcher* fosse stato incluso per sbaglio nella filmografia di Chaplin compilata da H.D. Waley, direttore tecnico del British Film Institute, nel suo pionieristico articolo uscito nel 1938. Il titolo non appariva già più nell'elenco sul quale si basò lo storico del cinema americano Theodore Huff per la sua importante filmografia di Chaplin. Pubblicato nel 1951, il *Charlie Chaplin* di Huff fu per decenni la biografia canonica di Chaplin. I filmografi successivi seguirono le orme

di Huff malgrado si sapesse che lo stesso Chaplin, più di cinquant'anni dopo aver lasciato la Keystone, aveva detto di essere apparso come Keystone Cop all'inizio della sua permanenza nella compagnia.

Il poliziotto di Chaplin in *A Thief Catcher* è un'interessante anticipazione di uno dei primi capolavori, *Easy Street* (1917).

Il film, in 16mm, è stato ritrovato dal collezionista Paul E. Gierucki nel giugno 2010.

Jeffrey Vance

*A Thief Catcher is a Ford Sterling comedy that features Chaplin in a brief appearance as a Keystone Cop. Production on this comedy took place from January 15-26, 1914; Chaplin's scene was filmed after the completion of Kid Auto Races at Venice, Cal. and Mabel's Strange Predicament, but before Between Showers. In 1915, with Chaplin's great fame at the Essanay Film Manufacturing Company, A Thief Catcher was reissued and billed by several cinemas as a Chaplin comedy. For reasons that remain unclear, A Thief Catcher was deemed an erroneous entry in Chaplin's filmography by H.D. Waley, Technical Director of the British Film Institute, who published his pioneering research in 1938. The American film historian, Theodore Huff, subsequently created his important Chaplin filmography based on Waley's work. Huff's Charlie Chaplin, published in 1951, was the standard bio-*

*graphical work on Chaplin for decades. Subsequent Chaplin filmographers have followed Huff in many respects, despite the knowledge*

*that Chaplin himself recalled that he had once appeared as a Keystone Cop early in his tenure with the company.*

*A Thief Catcher fascinates as Chaplin's policeman anticipates his early masterwork Easy Street (1917). A 16mm print of the film was acquired by film collector Paul E. Gierucki in June 2010.*

Jeffrey Vance



# I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2011

*IL CINEMA RITROVATO'S COLOURS 2011*

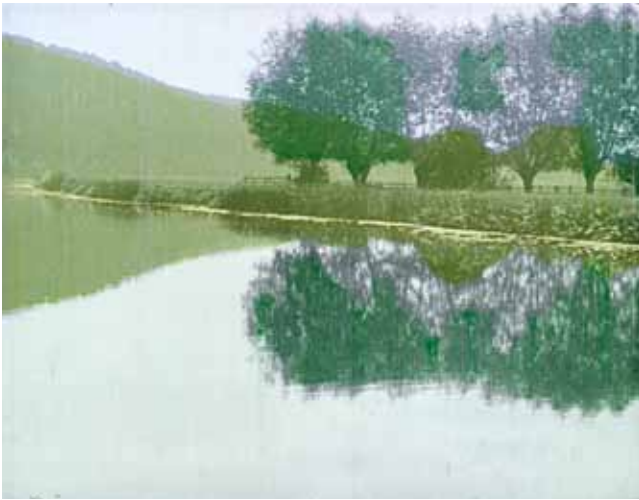


*Tonchino pittoresca*





*Tonchino pittoresca*



sopra: La fioritura dei lillà, sotto Sul Tamigi





*Pied de Mouton*





*Le voyage dans la lune*





K. GRIM



# french cancan

un film di Jean Renoir

© PRODUCTIONS JOLLY FILM - FRANCO LONDON FILM - colore della **TECHNICOLOR**

DISTRIBUZIONE





*Gli uomini preferiscono le bionde*







*La caduta degli dei*



*La caduta degli dei*



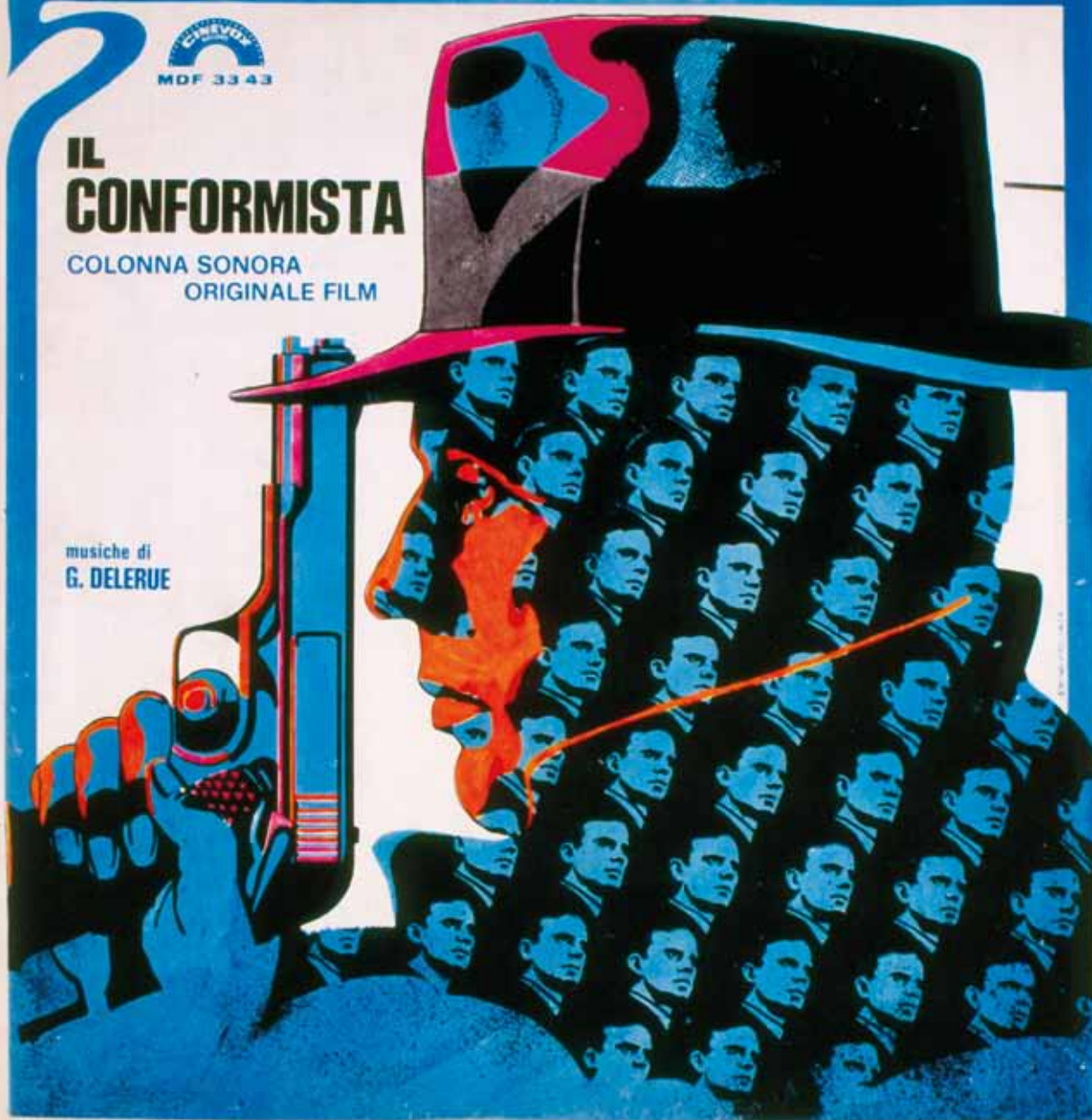


CINEVEX  
MDF 33 43

# IL CONFORMISTA

COLONNA SONORA  
ORIGINALE FILM

musiche di  
G. DELERUE







*Il conformista*



"Le Film d'Art"



# LA MAIN



Mimodrame par M<sup>r</sup> BÉRÉNY

Interprètes :

M<sup>me</sup> CHARLOTTE WIEHE  
MM<sup>rs</sup> MAX DEARLY, des Variétés  
.. COQUET, du Vaudeville



Imprimerie spéciale du FILM d'ART, 4, rue Charras, PARIS









A black and white photograph of Pier Paolo Pasolini on the set of the film 'Il fiore della Mille e una Notte'. He is wearing a dark jacket over a light-colored shirt and glasses, smiling and looking upwards. He is standing next to a large, vintage movie camera. In the background, another man in a light shirt and glasses is visible, looking towards the camera. The setting appears to be an outdoor location with a stone wall and some foliage.

# III NON SOLO FILM

*Not Only Film*

Pier Paolo Pasolini sul set de *Il fiore della Mille e una Notte*  
(Fotografia di Roberto Villa)

# ROBERTO BENIGNI E NICOLETTA BRASCHI BOBeNICO A PALAZZO PEPOLI

Ideata da Giuseppe Bertolucci e allestita dallo scenografo Giancarlo Basili, *Bob e Nico* non è solo una mostra espositiva dedicata a Roberto Benigni e Nicoletta Braschi. In un itinerario che volutamente si allontana dai binari cronologici, Bertolucci e Basili, da una parte, hanno infatti voluto distillare la vivace dialettica fra corporalità e oralità che caratterizza l'arte del geniale folletto toscano e dell'interprete di *Mi piace lavorare*; dall'altra hanno inteso ripercorrere gli ultimi trent'anni di storia italiana, fra politica, società e televisione, attraverso un ampio ventaglio di estratti da film, interventi televisivi, filmati celebri e inediti, che provengono dall'archivio privato di Benigni e Braschi e dalle Teche RAI.

Oltre ai filmati, proiettati come affreschi in movimento sulle pareti dello splendido e labirintico Palazzo Pepoli (sede dell'esposizione), il visitatore scoprirà anche testi di Benigni su Fellini e Ferreri, copioni originali, locandine dei film, oggetti di scena e i costumi creati da Danilo Donati per *Il mostro* e *La vita è bella*.

Il percorso della mostra attraversa diciassette sale, ognuna dedicata ad un tema o ad un periodo particolare dell'itinerario di Bob e Nico: "Le origini", "Gli esordi", "Berlinguer ti voglio bene" (dedicata all'"icona" dell'"ultimo mito" del PCI e al film omonimo), "Sotto gli occhi di tutti" (ossia l'avvento di Benigni in televisione), "C'era una volta il cinema" (un caleidoscopio di fulminanti sequenze di Benigni e Braschi fino al trionfo della Notte degli Oscar 1999), "I primi passi" (le interpretazioni per Ferreri, Sergio Citti e l'esordio come regista con *Tu mi turbi*), "I maestri" (il sodalizio con Fellini e Abbado, la passione per Dante), "Una disperata comicità" e "*La vita è bella*" (due sale dedicate alla celebre fiaba in forma di paradosso che li ha resi celebri in tutto il mondo), "Compagni di viaggio" (i duetti di Benigni con Troisi, Tom Waits, Villaggio, Carlo Monni, Walter Matthau), "Signorina tu mi turbi" (il primo incontro fra Benigni e Nicoletta Braschi), "Mi piace lavorare" (il primo percorso di Nicoletta da Jarmusch e Giuseppe Bertolucci e Giordana), "Inventare dal vero" (altre prove cinematografiche della Braschi, con Virzi, Francesca Comencini e lo stesso Benigni), "Modi di ridere" (alcune celebri sequenze dei film da loro interpretati), per approdare con "Fratelli d'Italia" e "I peggiori anni della nostra vita" alla satira civile e politica secondo Benigni e infine, ne "Il paese dei balocchi", ad uno spazio che costituisce, secondo Bertolucci, "una vera e propria metafora dei mille significati più o meno impliciti contenuti nell'opera ormai trentennale del nostro Roberto: il teatrino televisivo come paese dei balocchi" in eco al film *Pinocchio*.

Roberto Chiesi

*Conceived of by Giuseppe Bertolucci and designed by production designer Giancarlo Basili, Bob e Nico is not just an exhibition about Roberto Benigni and Nicoletta Braschi. In a deliberately non chronological structure, Bertolucci and Basili decided, on the one hand, to illustrate the lively dialectic of physicality and orality that characterizes the art of the mischievous Tuscan genius and the actress of Mobbing; on the other, they intended to revisit the last thirty years of Italian history, between politics, society and television, through a wide range of excerpts from films, television, famous and unseen footage from Benigni and Braschi's private archives and from the Teche RAI.*

*The exhibition includes footage projected like moving frescoes on the walls of the splendid, maze-like Palazzo Pepoli (the exhibition's venue). Visitors will also discover writing by Benigni on Fellini and Ferreri, original scripts, movie posters, set items and costumes created by Danilo Donati for The Monster and Life Is Beautiful.*

*The exhibition's layout covers seventeen rooms, each one dedicated to a theme or particular period of Bob and Nico's journey: "Origins", "Debut", "Berlinguer: I Love You" (dedicated to the icon of the PCI's last legend and the film by the same name), "Everyone Is Watching" (Benigni's television work), "Once Upon a Time There Was Cinema" (a kaleidoscope of striking footage featuring Benigni and Braschi, up until the triumphant Oscar Night of 1999), "First Steps" (performances for Ferreri, Sergio Citti and Benigni's directorial debut with You Disturb Me), "The Masters" (the alliance with Fellini and Abbado, Benigni's passion for Dante), "Desperate Humor" and "Life Is Beautiful" (two rooms dedicated to the celebrated paradoxical fable that made them famous worldwide), "Travel Companions" (Benigni's duets with Troisi, Tom Waits, Villaggio, Carlo Monni, Walter Matthau), "Miss You Disturb Me" (when Benigni and Nicoletta Braschi first met), "I Like to Work" (the first section following Nicoletta from Jarmusch and Giuseppe Bertolucci to Giordana), "Inventing Reality" (Braschi's other cinematographic work with Virzi, Francesca Comencini and Benigni), "Ways of Laughing" (some of the most famous scenes featuring the two actors), "Brothers of Italy" and "The Worst Years of Our Life", which deal with Benigni's political and social satire. The exhibition ends with "The Land of Toys", an area that, in the words of Bertolucci, is "a true metaphor of the thousands of mostly implicit meanings contained in the thirty years of work of our Roberto: the theater of television as the land of toys" echoing the film Pinocchio.*

Roberto Chiesi

# L'ORIENTE DI PASOLINI. IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE NELLE FOTOGRAFIE DI ROBERTO VILLA

**PASOLINI'S ORIENT. ROBERTO VILLA'S PHOTOS OF ARABIAN NIGHTS**

Ultimo film della *Trilogia della vita* di Pier Paolo Pasolini - iniziata nel 1971 con *Il Decamerone* e proseguita con *I racconti di Canterbury* (1972) - *Il fiore delle Mille e una notte* è probabilmente l'unico dove si esprima senza ombre quell'esaltazione della corporalità e della sessualità popolare che rappresentava uno dei motivi centrali del trittico e che l'autore contrapponeva polemicamente al clima di liberalizzazione sessuale degli anni '70.

Pasolini si ispirò a dieci fiabe arabe di *Le Mille e una notte*, rielaborandole e modificandole. Decise di sostituire la storia di Shahrazād, filo conduttore delle fiabe arabe, con la storia di Nur ed-Din e Zumurrud, due giovanissimi innamorati il cui amore è contrastato da una serie di disavventure e peripezie. Coinvolse Dacia Maraini nella stesura della sceneggiatura, assegnandole i dialoghi di Zumurrud, l'eroina e di altri personaggi femminili. Intorno a questa storia, che funge quindi da filo rosso narrativo, si inanellano altre sei storie dove talvolta intervengono la magia e "le anomalie del destino".

La frase che Pasolini collocò alla fine dei titoli di testa - "La verità non sta in un solo sogno ma in molti sogni" - fornisce una delle chiavi di lettura del film, dove domina la componente visionaria e onirica. Le riprese ebbero luogo dal 2 marzo al 5 settembre del 1973, in Eritrea, Yemen del Nord e del Sud, Iran, Nepal e si conclusero, per alcuni interni, a Roma. La prima proiezione pubblica fu al Festival di Cannes, il 20 maggio 1974, dove il film vinse il Gran Premio speciale della Giuria. Villa seguì la lavorazione del film nelle città di Esfahan e Murcekhort (Iran), Sana'a, Ta'izz, Zebid Hadramaut, Saiun, Aden, Shibam e Al Mukalla (Yemen).

Come ha scritto Gian Luca Farinelli, curatore della mostra, nell'introduzione al catalogo, "Lo straordinario gruppo di scatti che Roberto Villa ha voluto donare alla Cineteca sono, come la lampada di Aladino, uno scrigno che contiene infinite sorprese: al contempo, un documento felice sul lavoro di Pasolini in Oriente, ma anche uno degli ultimi sguardi su un'area geografica che stava per trasformarsi in un enorme e prolungato scenario di guerra.

(...) Il filo conduttore di queste immagini è il rispetto di Pasolini verso la cultura orientale, di Villa verso i luoghi e le persone: mai abbiamo l'impressione di trovarci di fronte a immagini rubate, al contrario c'è sempre un dialogo tra chi osserva e chi è osservato. In questo senso le foto di Villa contengono un grande segreto, parlano a noi cittadini del nuovo millennio e ci gridano la necessità, l'urgenza di un dialogo che Pasolini aveva intuito essere al centro del nostro presente, unico strumento capace di fermare i silenzi e gli scontri tra Oriente e Occidente".

Roberto Chiesi

*The last film of Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life – which began in 1971 with The Decameron and continued with The Canterbury Tales (1972) – Arabian Nights is probably the only film that clearly celebrates the popular sexuality and physicality that the filmmaker argumentatively pitted against the sexual liberation of the 1970s and made a central theme of the triptych.*

*Pasolini was inspired by ten tales from One Thousand and One Nights, which he reworked and modified. He substituted the story of Scheherazade, the framing device of the Arab fairy-tales, with the story of Nur ed-Din and Zumurrud, two young lovers whose love is challenged by a series of adventures and misadventures. Pasolini involved Dacia Maraini in drafting the script, assigning her with the dialogues of Zumurrud, the heroine, and other female characters. Six other interrelated stories involving magic and the "anomalies of destiny" are interwoven around the main narrative.*

*The closing phrase that Pasolini chose for the opening credits – "The truth does not lie in one dream but in many dreams" – offers a means for interpreting this visionary and oneiric film. Filming took place from March 2 to September 5, 1973, in Eritrea, North and South Yemen, Iran, Nepal and ended with a few interior shots in Rome. The first public screening was held at the Cannes Film Festival on May 20, 1974, where it won the Gran Prix Special Prize. Villa followed the film's making in Isfahan and Murcekhort (Iran), Sana'a, Ta'izz, Zebid Hadramaut, Saiun, Aden, Shibam and Al Mukalla (Yemen).*

*As Gian Luca Farinelli wrote, curator of the exhibition, in the catalog's introduction, "The extraordinary series of pictures that Roberto Villa donated to the Cineteca are, like Aladdin's lamp, a treasure chest of infinite surprises: both invaluable testimony of the work of Pasolini in the Orient and a final glimpse of a geographic area that was about to become an enormous and lengthy war scenario.*

*(...) The framing device of these images is Pasolini's respect for eastern culture and Villa's for its places and people: we never have the feeling that we are looking at stolen images; on the contrary, there is always dialogue between the observer and the observed. In this sense Villa's photographs contain a great secret; they speak to us, the citizens of the new millennium, and they shout out with the need, the urgency of a dialogue that Pasolini understood was at the center of our present, the only instrument capable of stopping the silence and clashes between the East and the West."*

Roberto Chiesi



# IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - VIII EDIZIONE

## IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 8<sup>TH</sup> EDITION

Il Premio intende dare visibilità e incentivare i DVD e Blu-Ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'*home entertainment*. Al concorso partecipano DVD e Blu-Ray pubblicati tra il 26 aprile 2010 e il 6 aprile 2011, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1981 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del Festival. I premi sono suddivisi in quattro categorie: Miglior DVD o Blu-Ray 2010/2011, Migliori Bonus, Miglior Riscoperta di un film dimenticato, Migliore Collana/Cofanetto.

*The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment DVD and Blu-Ray from around the world. The competition is open to DVDs and Blu-Ray released between April 26th 2010 and April 6th 2011 of important films made prior to 1981 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into four categories: Best DVD or Blu-Ray 2010/2011, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.*

### GIURIA:

#### Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente del Festival di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

#### Alexander Horwath

Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale – Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Österreichisches Filmmuseum a Vienna. È autore di pubblicazioni sul cinema della New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, sui film dell'avanguardia austriaca, su autori come Michael Haneke e sul film scomparso di Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith*.

#### Mark McElhatten

Curatore di programmazioni film e video dal 1977. Archivist cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e codirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival. Curatore della serie *The Walking Picture Palace* e collaboratore di vari Festival tra cui quelli di Rotterdam e Torino.

#### Paolo Mereghetti

Critico cinematografico e giornalista italiano, è caporedattore spettacoli al "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per il Festival del Cinema di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

#### Jonathan Rosenbaum

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2007, attualmente lavora come scrittore freelance e blogger sul sito [jonathanrosenbaum.com](http://jonathanrosenbaum.com). Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano *Essential Cinema* e *Discovering Orson Welles*. Ha inoltre programmato una serie di commedie, *The Unquiet American*, per Austrian Film Archives e la Viennale.

#### Peter von Bagh

Storico e critico cinematografico, è autore di oltre venti volumi, tra cui *The History of World Cinema, 1975 e 1998*. Laureato in Scienze Politiche, produttore radiotelevisivo, editore, regista, sceneggiatore e caporedattore dal 1971 della rivista "Filmihullu", dal 1970 al 1985 è stato direttore del Finnish Film Archive, professore di storia del cinema all'Università di Helsinki ed è attualmente direttore e cofondatore del Midnight Sun Film Festival e dal 2001 direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

### JURY:

#### Lorenzo Codelli

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for The Cannes Film Festival as a scriptwriter for documentaries on asiatic cinema.

#### Alexander Horwath

Curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale – Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Österreichisches Filmmuseum (the Austrian Film Museum) in Vienna. Among his publications are books on New Hollywood Cinema of the 1960s/70s, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film *The Case of Lena Smith*.

#### Mark McElhatten

Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde. Curator of the ongoing touring series *The Walking Picture Palace*. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival, the Torino Film Festival, and others.

#### Paolo Mereghetti

Italian cinema critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary *Il Mereghetti*. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, etc.).

#### Jonathan Rosenbaum

He was the principal film critic for the "Chicago Reader" from 1987 through 2007, and he works today as a freelance writer and as a blogger at [jonathanrosenbaum.com](http://jonathanrosenbaum.com). His most recent books include *Essential Cinema* and *Discovering Orson Welles*, and he has programmed a series of comedies, "The Unquiet American" for the Austrian Film Archives and the Viennale.

#### Peter von Bagh

Film historian, author of more than 20 books, including *The History of World Cinema, 1975 and 1998*. Doctor in Political Sciences, television and radio producer, book publisher, film director, scriptwriter, editor-in-chief (since 1971) of the *Filmihullu* magazine, curator (1967-70) and program director (1970-85) of the Finnish Film Archive, professor of film history in The Helsinki University of Arts, artistic director and co-founder of The Midnight Sun Film Festival and since 2001 of Bologna's Il Cinema Ritrovato festival.



## DVD CANDIDATI / DVD CANDIDATES

### 3 SILENT CLASSICS BY JOSEF VON STERNBERG

(*Underworld, The Last Command, The Docks of New York*, USA/1927-1928)  
The Criterion Collection (USA)

### ALBERT CAPELLANI BOXSET

(Francia/1906-1921)  
Pathé Distribution (Francia)

### AMERICA LOST AND FOUND: THE BBS STORY

The Criterion Collection (USA)

### ARAYA

(Venezuela-Francia/1959)  
di Margot Benacerraf  
Milestone Film & Video (USA)

### BOUDU SAUVÉ DES EAUX

(Francia/1932) di Jean Renoir  
Pathé Distribution (Francia)

### BY THE BLUEST OF SEAS

(Russia/1935) di Boris Barnet  
Ruscico (Russia)

### CHICAGO

(USA/1927) di Frank Urson - Flicker Alley (USA)

### CHOPIN FILM MOTIFS

(Polonia/1951) di Aleksander Ford

### THE YOUTH OF CHOPIN

(Polonia/1944) di Eugeniusz Cekalski  
**COLOUR STUDIES OF CHOPIN**  
FilMOTECA Narodowa (Polonia)

### DAY OF THE OUTLAW

(USA/1959) di André De Toth  
Wild Side Video (Francia)

### THE ELIA KAZAN COLLECTION

1945-1963 - 20th Century Fox (USA)

### FEMALE COMEDY TEAMS

(USA/1928-1935) di Fred Guiol, Hal Yates, Hal Roach, Jules White, Gus Meins, Charley Chase, James Parrott, William Terhune, Jack Jevne  
FilmMuseum München - Edition FilmMuseum (Germania)

### FLUXFILM ANTHOLOGY

(USA-Europa/1962-1970)  
Re:voir Video (Francia)

### FRANK BORZAGE BOXSET

(*Seventh Heaven, Street Angel, Lucky Star*, USA/1927-1928-1929)  
Carlotta Films (Francia)

### IL GATTOPARDO

(Italia-Francia/1963) di Luchino Visconti  
Pathé Distribution (Francia)

### HE RAN ALL THE WAY

(USA/1951) di John Berry  
Wild Side Video (Francia)

### LAILA

(Norvegia/1929) di George Schnéevoigt  
Flicker Alley (USA)

### MAX DAVIDSON COMEDIES

(USA/1927-28) Leo McCarey (Supervising Director) - FilmMuseum München  
Edition FilmMuseum (Germania)

### MEAN STREETS

(USA/1973) di Martin Scorsese  
Carlotta Films (Francia)

### MODERN TIMES

(USA/1936) di Charlie Chaplin  
The Criterion Collection (USA)

### LA NAISSANCE DE CHARLOT - THE KEYSTONE COMEDIES 1914

di Charlie Chaplin - Lobster - Arte - BFI - Cineteca di Bologna - Flicker Alley - UCLA Film and Television Archive

### THE NIGHT OF THE HUNTER

(USA/1955) di Charles Laughton  
The Criterion Collection (USA)

### ORPHANS 7: A SELECTION OF ORPHAN FILMS

(USA-Francia-Spagna/1937) di Henri Cartier-Bresson, Herbert Kline, Jacques Lemare, Robert Capa - New York University's Orphan Film Symposium (USA)

### THE PROWLER

(USA/1951) di Joseph Losey - VCI Entertainment - UCLA Film and Television Archive (USA)

### SECRETS OF NATURE: PIONEERING NATURAL HISTORY FILMS

(UK/1922-1933) di Percy Smith, Mary Field, Oliver Pike, W.P. Pycraft, Edgar Chance, Walter Higham, Charles Head, H.M. Lomas - BFI Video Publishing

### SEGUNDO DE CHOMÓN 1903-1912

Filmoteca de Catalunya (ICIC)  
Cameo Media s.l. (Spagna)

### SHADOWS OF PROGRESS: DOCUMENTARY FILM IN POST-WAR BRITAIN

(UK/1951-1977) di Paul Dickson, Jill Craigie, Peter Pickering, John Krish, Anthony Simmons, Lindsay Anderson, Sarah Erulkar, Derrick Knight, Guy Brenton, Derek Williams, Eric Marquis, Peter Bradford, Richard Cawston, Michael Orrom  
BFI Video Publishing

### SELECTED EXAMPLES OF EARLY AUSTRIAN SILENT FILM COMEDY

(Austria/1913-1929) di Raymond Dandy, Frank Ward Rossak, Karl Leiter, Rudolf Walter  
Filmarchiv Austria (Austria)

### LA TRILOGÍA DEL ÁNGEL

(*El Crimen de la Pirindola, La Imitacion del Angel, Le Jouet Criminel*, Spagna/1965-1966-1969) di Adolpho Arrieta  
Re:voir Video (Francia)

### LA VIA DEL PETROLIO

(Italia/1967) di Bernardo Bertolucci  
Feltrinelli Editore (Italia)

### WELT AM DRAHT

(Germania/1973) di Rainer Werner Fassbinder  
Carlotta Films (Francia)

# EUROPA CINEMAS

## IL CINEMA ALLA CONQUISTA DELL'ATTENZIONE - FORMAZIONE E CREATIVITÀ *COMPETING FOR ATTENTION & EDUCATING THROUGH CREATIVITY*

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training workshop for European Cinema exhibitors*

Sabato 25 giugno - Mercoledì 29 giugno / *Saturday, June 25th - Wednesday, June 29th*

Sala Cervi, via Riva di Reno 72

Condotta da / *Led by* Ian Christie, in collaborazione con / *with* Madeleine Probst, Simon Ward

A cura di / *Organized by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Cineteca di Bologna, progetto Schermi e Lavagne)

### **Competere per l'attenzione del pubblico**

Tra le delizie offerte dal Cinema Ritrovato e gli entusiasti che ogni anno si recano in pellegrinaggio a Bologna, è facile dimenticare che il cinema è sempre più spesso costretto a competere per conquistarsi una fetta dell'attenzione del pubblico. Naturalmente questa tendenza è cominciata più di cinquant'anni fa, con l'ascesa della televisione come schermo alternativo di intrattenimento; e la storia del cinema nella seconda metà del XX secolo può essere vista come una lotta, o una gara, tra il grande e il piccolo schermo, con il cinema che di volta in volta ha cercato di superare la 'scatola' per mezzo della proiezione panoramica o di collaborare con la televisione, dove a un certo punto della loro vita finiscono quasi tutti i film.

Un recente studio del British Film Institute in corso di pubblicazione conferma che nel Regno Unito la fruizione dei film passa soprattutto attraverso la televisione, anche grazie alla proliferazione di canali specializzati. <sup>1</sup>Ma la stessa ricerca rivela anche un'altra tendenza: gli spettatori tra i quindici e i ventiquattro anni preferiscono sempre più spesso alla televisione i DVD e gli scaricamenti dalla rete. Supponendo che un simile schema si applichi anche al resto d'Europa, risulta chiaro che i consumatori hanno oggi la possibilità di scegliere la modalità di accesso ai film, e in questa scelta un fattore molto importante è costituito dalla comodità. Per i giovani è importante anche il costo: in molti paesi europei la percezione è che non ci si possa più permettere di andare al cinema, soprattutto se sono disponibili modalità di visione più economiche.

La proiezione digitale ha fatto sorgere tutta una serie di nuove questioni sulla competitività del cinema. La popolarità del 3D ha portato più spettatori nelle sale, soprattutto giovani, benché poco di ciò che li ha attirati sia d'origine europea. Per quanto riguarda i cinema specializzati, la mancanza di film del passato in formato digitale si sta profilando come un problema che l'Europa deve affrontare se vuole rendere accessibile alle future generazioni la storia del cinema.

Un'altra conseguenza imprevista del passaggio alla proiezione digitale, che ha sottolineato la situazione di competitività del cinema, è lo sviluppo del "contenuto alternativo". Quello che era cominciato come una specie di novità, con trasmissioni dal vivo dalla Metropolitan Opera di New York, si è ora esteso spettacolarmente a una varietà di offerte musicali e teatrali che in molti casi competono direttamente con i film in prima serata. I distributori potranno lamentarsene, ma la storia dimostra che

### ***Competing for attention***

*It's easy to forget, amid the delights on offer at Cinema Ritrovato and the enthusiasts who make the pilgrimage to Bologna each year, that cinema is increasingly having to compete for a share of audience attention. Of course this trend began over fifty years ago, with the rise of television as an alternative form of screen entertainment; and the story of film in the later 20th century can be seen as a struggle, or contest, between the big and the small screen – with film trying to outdo 'the box' through widescreen spectacle, or to work co-operatively with television, where almost all films will ultimately appear at some stage in their career.*

*Recent research soon to be published by the British Film Institute confirms that television is now where the bulk of film viewing takes place in the UK, helped by a proliferation of specialist film channels. <sup>1</sup>However, the same research also reveals another trend: for those between 15-24, DVDs and downloading from the internet are increasingly preferred to broadcast television. Assuming a similar pattern applies across Europe, it is clear that consumers have choices in how they access films, and increasingly convenience is a major factor. For young people, cost is also crucial, and it seems that in some European countries cinema attendance is no longer perceived as affordable – especially when there are cheaper ways of seeing films.*

*Digital projection has raised a host of new issues around cinema's competitiveness. The popularity of 3D films has boosted cinema attendance, especially among the young, although little of what has attracted them is of European origin. And for specialist cinemas, the lack of heritage cinema available in digital formats is a looming problem – one that Europe needs to address if its cinema history is to be accessible to future generations.*

*Another unforeseen consequence of the switch to digital projection that has highlighted cinema's competitive situation is the rise of 'alternative content'. What began as something of a novelty, with live transmissions from the Metropolitan Opera in New York, has now grown spectacularly to a range of musical and dramatic offerings that in many cases are competing directly with film for prime screen time. Distributors may complain, but history shows that cinema buildings have a long history of offering 'more than just film', and digital media offer many exciting opportunities, not only for different kinds of 'content', but to bring true interactivity*

già in passato i cinema hanno spesso offerto “più che semplici film”, e i media digitali mettono a disposizione molte opportunità emozionanti, non solo per i diversi tipi di “contenuto” ma anche perché introducono una vera interattività in quella che tradizionalmente è sempre stata vista come fruizione passiva.

Il seminario annuale di Bologna è il laboratorio ricerca e sviluppo di Europa Cinemas. È diventato il luogo in cui studiare e discutere come i cinema del circuito – che ha raggiunto più di 2000 schermi in 475 città di tutta Europa – possano continuare a evolvere e competere con successo per l'attenzione del pubblico. In quest'epoca di democratizzazione digitale in cui molti non vogliono più essere consumatori passivi, intendiamo esaminare i legami tra creatività, evoluzione del pubblico ed educazione cinematografica. Con così tante attrazioni che fanno a gara per conquistare l'attenzione degli spettatori, noi ci chiediamo come i membri del circuito possano inventare creativamente il modo di (ri)posizionare la loro offerta culturale. Come possono attingere a nuove forme e piattaforme di cinema-“evento” – come il Secret Cinema inglese e le magnifiche proiezioni all'aperto di Bologna – per attirare nuovi tipi di pubblico?

Ogni anno i nostri ospiti sono invitati a stimolare la riflessione sul futuro del cinema. Quest'anno sarà con noi il critico e regista Mark Cousins, che sta attualmente lavorando alla sua monumentale serie televisiva sulla storia mondiale del cinema tesa a ispirare un rinnovato interesse. E tenendo conto che i dati mostrano un aumento del numero di spettatori anziani, esploreremo i due estremi generazionali: il modo in cui il cinema d'archivio può essere usato per un lavoro sulla memoria degli spettatori anziani e per promuovere il dialogo intergenerazionale. A tale scopo Angela English presenterà il suo *toolkit* della memoria, “Proiettare i nostri ricordi”.

Un decennio fa parlavamo diffusamente di “morte del cinema”, preoccupati soprattutto dal passaggio al digitale. Oggi il clima della discussione è molto più ottimistico, anche se il digitale continua a porre numerose sfide agli esercenti cinematografici, soprattutto nel diseguale panorama economico europeo. Il seminario di quest'anno analizzerà i fattori di successo nella competizione per assicurarsi l'attenzione del pubblico e fidelizzarlo. Rifletterà sul significato dei cinema nei contesti locali in cui operano. Indagheremo l'uso dei *social media* per approfondire il dialogo con gli spettatori e analizzeremo com'è cambiato il modo in cui le persone, e in particolare le giovani generazioni, si orientano nella scelta cinematografica e – più in generale – culturale. E applicheremo queste discussioni alla questione del “canone” del cinema: cos'è che vogliamo davvero preservare e trasmettere alle generazioni future?

Ian Christie, direttore del seminario e vice presidente Europa Cinemas

*into what has traditionally been seen as passive consumption.*

*The annual Bologna Workshop is Europa Cinemas' R&D laboratory. It has become a place to explore and debate how the cinemas of the network – which has now reached over 2000 screens in 475 cities across Europe – can continue to develop, and compete successfully for its audience's attention. In an age of digital democratisation, where many people no longer want to be passive consumers, we examine the links between creativity, audience development and film education. With so many attractions competing for attention, we ask how network members can think creatively to (re)position their cultural offer. How they can tap into new platforms and forms of 'event' cinema - such as the UK's Secret Cinema presentations, and indeed Bologna's own magnificent open-air screenings - to attract new audiences?*

*Each year, we invite guest contributors to stimulate our thinking about the future of film. This year, these will include the critic and filmmaker Mark Cousins, currently working on his Story of Cinema television 'odyssey' series, intended to stimulate a new interest in world cinema. And with evidence of a rise in cinema attendance among older people, we will also be exploring both ends of the age spectrum: how archive film can be used in reminiscence work with older people, and to foster intergenerational dialogue. To aid this, Angela English will present her reminiscence toolkit, 'Screening our Memories'.*

*A decade ago, there was widespread talk about 'the death of cinema', much of it prompted by anxiety over the transition to digital. Today, the climate of discussion is notably more optimistic, even though digital continues to pose many challenges to the cinema operation sector, especially across Europe's uneven economic landscape. This year's workshop will examine what makes for success in competing for audience attention and loyalty. It will reflect on what cinemas mean in their local environment and in the global context in which they operate. We will track the use of social media to deepen the dialogue with audiences; and reflect on the shifts in how people, in particular younger generations make decisions about film, and culture more generally. And we will apply these discussions back to the issue of cinema's 'canon' – what is it we truly want to preserve and transmit to future generations?*

*Ian Christie, Workshop Director and Vice-President, Europa Cinemas*

*1 Opening Our Eyes: how film contributes to the culture of the UK, British Film Institute (forthcoming)*

1 *Opening Our Eyes: how film contributes to the culture of the UK*, British Film Institute (prossima pubblicazione).

# EFG - THE EUROPEAN FILM GATEWAY

**EFG – The European Film Gateway** è un portale online che dà accesso semplice e immediato a migliaia di documenti cinematografici storici, conservati in sedici archivi e cineteche europei. A fianco di documentari, cinegiornali, pubblicità, cortometraggi e lungometraggi di finzione, si potranno trovare collezioni uniche di fotografie di film e di scena, manifesti, disegni, diapositive per lanterna magica, nonché documenti scritti come programmi di sala, documenti di censura o libri rari dell'era del pre-cinema. EFG è rivolto sia ai ricercatori che al pubblico interessato e permette di immergersi nella storia del cinema e dei suoi retroscena dagli albori fino ad oggi.

EFG è accessibile anche attraverso Europeana, portale della cultura europea e punto di accesso multilingue a milioni di oggetti digitali conservati da musei, archivi, biblioteche e istituzioni dell'audiovisivo, e svela la ricchezza degli archivi cinematografici europei al pubblico di Europeana e agli amanti di cinema di tutto il mondo.

Il portale EFG è frutto del progetto EFG, realizzato congiuntamente da ventidue partner provenienti da sedici Paesi europei. Il progetto, di durata triennale, si concluderà nell'agosto di quest'anno: tra i suoi obiettivi principali, la definizione degli standard di interoperabilità tecnica e semantica tra gli eterogenei database degli archivi partecipanti, nonché l'individuazione delle migliori pratiche per la gestione del copyright e dei diritti di proprietà intellettuale per le immagini digitali in movimento e il materiale cinematografico.

## **EFG partners:**

Association des Cinémathèques Européennes - Cinecittà Luce S.p.A. - Cinemateca Portuguesa, Museu do cinema - Cineteca del Comune di Bologna - CNR-ISTI - Det Danske Filminstitut - Deutsches Filminstitut DIF e.V. - Eremo srl - Europeana Foundation - EYE Film Instituut Nederland - FernUniversität in Hagen - Filmarchiv Austria - Filмотека Народова (associated partner) - Kansallinen audiovisuaalinen arkisto - La Cinémathèque française - Lichtspiel Kinemathek Bern - Lietuvos Centrinis Valstybės Archyvas - Magyar Nemzeti Filmarchívum - Národní filmový archiv - Nasjonalbiblioteket - reelport GmbH - Tainiothiki tis Ellados

**Co-funded by the European programme eContentplus**



## **Contact:**

The European Film Gateway  
c/o Deutsches Filminstitut – DIF e.V.  
Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main  
Email: [efg@deutsches-filminstitut.de](mailto:efg@deutsches-filminstitut.de)  
[www.europeanfilmgateway.eu](http://www.europeanfilmgateway.eu)  
[www.europeana.eu](http://www.europeana.eu)

***EFG – The European Film Gateway** is an online portal, providing quick and easy access to multiple thousands of film historical documents as preserved in 16 European film archives and cinematheques. Alongside documentaries, newsreels, advertising, short and feature films, you'll find unique collections of film stills, set photos, posters, film set drawings, lantern magic slides and text documents like film programmes, censorship cards or rare books from the pre-cinema era. Targeted at researchers and the interested public alike, the EFG allows a glance at and behind the scenes of film-making from the early days up to today.*

*By making its content also available on Europeana, Europe's digital culture portal and multilingual access point to millions of items from museums, archives, libraries and audiovisual institutions, the EFG unlocks the richness of Europe's film archives for Europeana users and cinema lovers all over the world.*

*The EFG portal is a result of the EFG project which is carried out jointly by 22 partners from 16 European Countries. During its 3-year running time ending this August, the focus of the project has been on establishing technical and semantic interoperability between the heterogeneous databases of the contributing archives as well as on finding solutions for rights clearance and IPR management for digitised moving images and cinema related material.*



# CONVEGNO / SYMPOSIUM



30 giugno (intera giornata) e 1 luglio (mattina) / June 30th (full day) & July 1st, 2011 (half day)  
Auditorium DMS Via Azzo Gardino, 65

Cineteca di Bologna e Deutsches Filminstitut – DIF nell'ambito del progetto “EFG – European Film Gateway”  
*Cineteca di Bologna and Deutsches Filminstitut – DIF in the framework of the “EFG – European Film Gateway” project*

## **Gli archivi filmici e il loro pubblico nel 'secondo secolo' del cinema – Rischi e benefici della transizione al digitale**

Con l'arrivo delle tecnologie digitali, il secondo secolo del cinema ha portato un cambio di paradigma che mette a confronto gli archivi filmici e le cineteche, custodi del patrimonio filmico, con sfide e opportunità senza precedenti. Il seminario vuole gettare uno sguardo sulle conseguenze della transizione dall'analogico al digitale, da un lato interrogandosi sul modo in cui gli archivi percepiscono il loro ruolo e la loro relazione con il pubblico, e dall'altro mettendo in luce le implicazioni di questo cambio di paradigma nel loro lavoro.

Il dibattito sulle questioni tecnologiche, legali, finanziarie e organizzative che nasce con questa transizione, già oggetto di molte conferenze, simposi e convegni, è ancora apertissimo. All'interno del progetto European Film Gateway, i sedici archivi e cineteche partecipanti si sono trovati a diretto confronto con molte di queste problematiche.

Tra i relatori internazionali ci sono registi, archivisti, ricercatori e storici. Il seminario è suddiviso nelle 4 seguenti sessioni:

1. Strategie e politiche degli archivi con l'avvento dell'era digitale. Alcune sfide irrisolte.

2. Usare gli archivi. Gli utenti degli archivi.

La transizione dal punto di vista degli utenti.

3. Come gli archivi usano il web / La pubblicazione online  
Gli archivi parlano delle proprie esperienze.

4. Uno sguardo su EFG ed Europeana: gli archivi partner  
presentano le proprie collezioni.

Presentazione del portale di EFG ed Europeana e di alcune  
collezioni dei partner partecipanti.

## ***Film archives and their users in the 'second century' – Risks and benefits of the transition to digital***

*With the arrival of digital technologies, the second century of cinema has brought a paradigm shift which confronts the film archives and cinémathèques as keepers of the film heritage with unprecedented challenges and opportunities. The symposium intends to look at the consequences of the transition from analogue to digital by looking at the self-perception of the archives, their relationship with their users as well as the implications of this paradigm shift for their daily work.*

*The discussion of the technological, legal, financial and organisational issues that come with this transition is already subject to many conferences, symposia and panels. In the European Film Gateway project, the 16 participating film archives and cinémathèques are directly confronted with many of these issues.*

*International speakers include filmmakers, archivists, researchers and historians. The symposium will be divided into the following 4 preliminary sessions:*

*1. Archives' strategies and policies at the turn of the digital era. Some unsolved challenges.*

*2. Using the archives. Users of the archives.*

*The transition seen from the users' point of view.*

*3. How archives use the web / Publishing online.*

*Archives speak about their experiences.*

*4. A look into EFG and Europeana: Partner archives present their collections.*

*Presentation of the EFG portal and Europeana as well as selected collections from the contributing partners.*

# PROGRAMMA / PROGRAM



Questo programma, promosso e curato da EFG – European Film Gateway, è una selezione di alcuni cortometraggi realizzati da grandi autori europei. È anche, almeno in parte, un piccolo esempio di quel che il pubblico può trovare sul portale EFG, cui contribuiscono sedici archivi europei, tra cui quelli che hanno messo a disposizione i film che qui presentiamo. Per evitare possibili malintesi, chiariamo subito che il sito web in questione non è specificatamente una vetrina del cinema d'autore, ma è piuttosto una finestra su ciò che i molti archivi partner possono mettere a disposizione del pubblico: cinegiornali, documentari, film amatoriali, pubblicità e qualche fiction, poster, fotografie, bozzetti, documenti di censura... Ciò non toglie che, nella grande varietà dei percorsi e delle scoperte possibili, anche il cinema dei grandi registi possa trovare in EFG un proprio spazio di diffusione. Veniamo ai film. Corrado D'Errico, prematuramente scomparso nel 1941, ha lasciato alcuni documentari e film di finzione a lungo dimenticati, che oggi ci appaiono però dotati di un'originalità che ci spinge a pretendere la piena riscoperta del loro autore: *Ritmi di stazione*, come scrisse Giovanni Lista, "tratta di una giornata del 'mondo d'acciaio' che è una grande stazione ferroviaria; il tono è leggero, a volte ironico o umoristico nella ricerca degli effetti ripetitivi che introducono la meccanizzazione del comportamento umano". Potremmo parlare di sinfonia audiovisiva, costruita sulle note di Gershwin. E inserire nello stesso "genere" *L'uomo, il fuoco e il ferro*, girato da Kurt Blum, uno dei maggiori protagonisti del documentario e della fotografia svizzeri: in questo caso la musica è di Prokof'ev, mentre lo scenario è quello delle grandi fabbriche in cui dominano le vibrazioni del fuoco, con effetti visivi che rasentano l'astrattismo. Molto più placida è l'atmosfera che si respira in *Orta mia*, dove il grande Mario Soldati approda sulle amene rive di un lago piemontese e si lascia andare al piacere del vino, delle conversazioni e della nostalgia, con il suo solito acume. Laddove Soldati si guarda indietro con un pizzico di rimpianto per i bei tempi andati, *Brutalität in Stein* di Alexander Kluge, Wolf Wirth e Peter Schamoni unisce documentario, saggio e sperimentalismo per far risaltare dal presente l'orrore del Terzo Reich, che sembra echeggiare ancora nella monumentalità dell'architettura nazista. Infine, due brevi fiction di prima classe. Con *De Nåde færgen*, Dreyer ci catapulta in una folle corsa motociclistica, che possiamo interpretare e godere in molti modi, dalla pura euforia visiva alla riflessione morale sul molo d'approdo del nostro traghetto. A meno che non vogliate vederlo come un invito ad andarci piano coi sorpassi. Fitto di mistero e crudeltà (nonché di maestria compositiva) è anche *Zahrada* di Jan Švankmajer: attorno a una villa di campagna, invece della solita rete da giardino, c'è un girotondo di persone, ma senza canzoni e movimento, e un posto vuoto che qualcuno dovrà pur riempire.

Andrea Meneghelli

*This program, sponsored and curated by the European Film Gateway – EFG, is a selection of shorts made by great European filmmakers. It is also a small sample of what can be found on the EFG portal, which features contributions from 16 European film archives, including those archives whose films we are presenting here. To be clear, the website does not specifically showcase auteur film but what the partner archives have made available to the public: newsreels, documentaries, amateur, advertising and some narrative films, posters, photos, sketches, censorship documents... That doesn't mean, however, that there isn't room for the films of great directors within the wide variety of discoveries that EFG offers.*

*Let's talk about the films. Corrado D'Errico, who died before his time in 1941, made a few documentaries and fictional films that over time have been forgotten. Today, however, their compelling originality has convinced us that D'Errico deserves to be fully rediscovered: Ritmi di stazione, as Giovanni Lista wrote, is "taken from a day in the 'world of steel' that is a major train station; the tone is light, ironic or humorous at times as the film searches for repetitive effects that demonstrate the mechanization of human behavior". We could define it as an audio-visual symphony built on the notes of Gershwin. Of the same "genre" is L'uomo, il fuoco e il ferro, shot by Kurt Blum, one of the major Swiss names in documentary film and photography: in this case the music is by Prokofiev, and the setting large factories where fire plays a central role, creating visual effects that border on being abstract. Much more subdued is Orta mia, in which the great Mario Soldati lands on the pleasant banks of a lake in Piedmont and explores the pleasure of wine, conversation and nostalgia with his usual perspicacity. While Soldati looks back at the good old days with a touch of regret, Brutalität in Stein by Alexander Kluge, Wolf Wirth and Peter Schamoni combines documentary, essay and experimentalism to demonstrate the horror of the Third Reich, which still seems to ring out from large-scale Nazi architecture. And last, two first-rate fictional shorts: with De Nåde færgen, Dreyer hurls us into a wild motorcycle race, which can be interpreted in a number of ways: from pure visual euphoria to moral reflection on where every man's ferry eventually docks. Unless of course you want to view it as an invitation to drive slowly when passing another car. Full of mystery and cruelty (as well as compositional genius) is Zahrada by Jan Švankmajer: a country villa is surrounded by a circle of people instead of the normal garden fence, and there is an empty space that someone will have to fill.*

Andrea Meneghelli



**IMPRESSIONI DI VITA.  
N° 1 / RITMI DI STAZIONE**

Italia, 1933 Regia: Corrado D'Errico

■ Prod.: Istituto Nazionale Luce ■ DigiBeta. D.: 8'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Archivio storico Istituto Luce

---

**DE NÅEDE FÆRGEN**

Danimarca, 1948 Regia: Carl Theodor Dreyer

■ T. it.: *Raggiunsero il traghetto*; Sog.: dal racconto *Nåede Færgen?* di Johannes V. Jensens; Scen.: Carl Theodor Dreyer; F.: Jørgen Roos; Mo.: Jørgen Roos; Scgf.: Erik Alslev; Su.: Børge Hallenberg; Int.: Josef Koch (Sophus), Kamma Koch (Elvira), Ewald Rasmussen (Døden); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione danese / Danish version ■ Da: Det Danske Filminstitut

**ORTA MIA**

Italia, 1960 Regia: Mario Soldati

■ Sog.: Mario Soldati, Mario Bonfantini, Augusto Mazzetti; F.: Carlo Ventimiglia; Mu.: Franco Potenza; Su.: Carlo Catalini; Int.: Mario Soldati; Prod.: Corona Cinematografica ■ DigiBeta. D.: 18'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

---

**BRUTALITÄT IN STEIN /  
DIE EWIGKEIT VON GESTERN**

Germania, 1960/1961 Regia:

Alexander Kluge, Peter Schamoni, Wolf Wirth

■ Prod.: Alexander Kluge Filmproduktion, Peter Schamoni Filmproduktion ■ 35mm. L.: 303 m. D.: 11'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Deutsches Filminstitut – DIF per concessione di Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

**L'UOMO, IL FUOCO E IL FERRO**

Italia, 1960 Regia: Kurt Blum

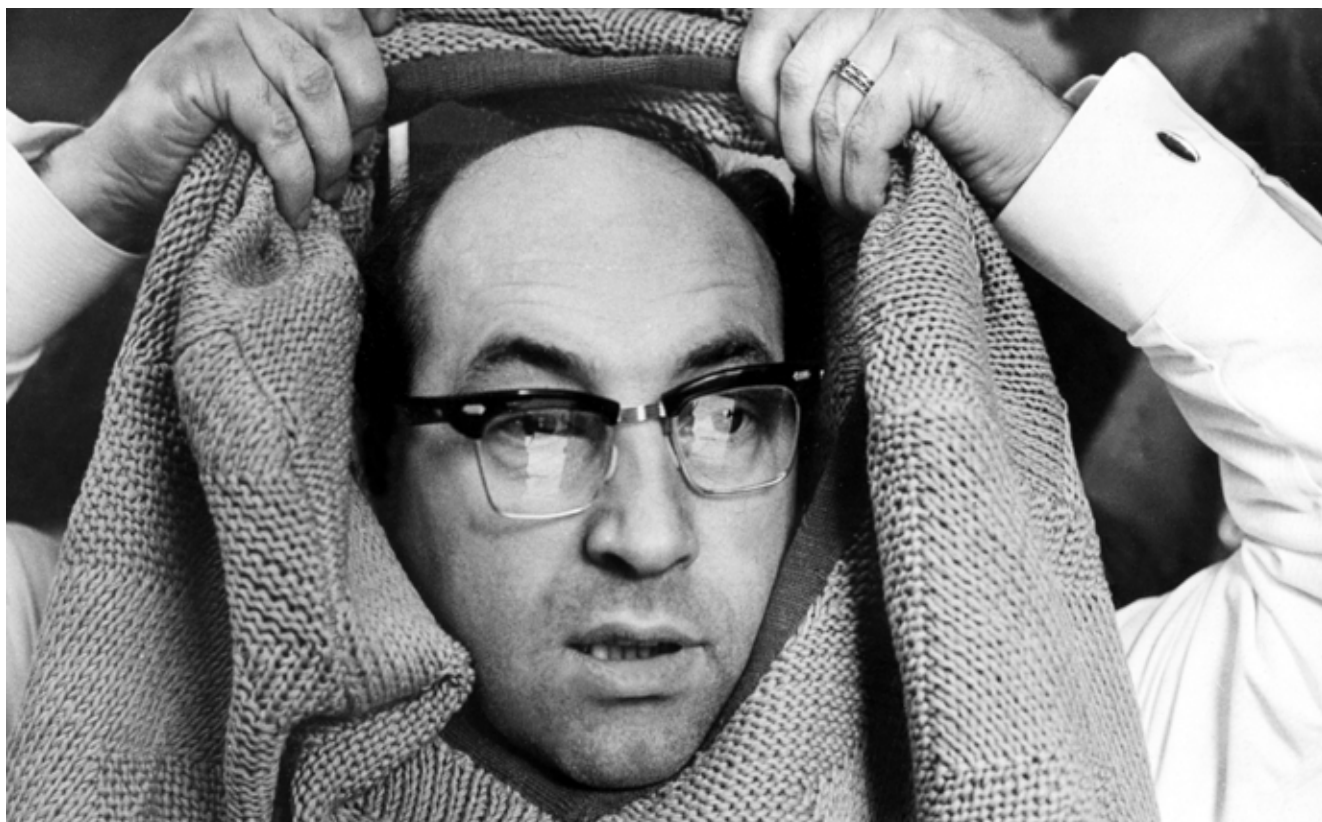
■ F.: Kurt Blum; Ass. Op.: Roberto Bove; Prod.: Alberto Soffientiol ■ 35mm. D.: 20'. Col ■ Da: Lichtspiel – Kinemathek Bern

---

**ZAHRADA**

Cecoslovacchia, 1968 Regia: Jan Švankmajer

■ Sog.: dal racconto *Živý* di Ivan Kraus; Scen.: Jan Švankmajer, Ivan Kraus; Dial.: Jirí Gold; F.: Svatopluk Malý; Mo.: Milada Sádková; Scgf.: Eva Švankmajerová; Su.: Jan Kindermann; Int.: Jirí Hálek (František), Ludek Kopriva (Pepík), Míla Myslíková (Maruš, moglie di Pepík); Prod.: KF Praha ■ 35mm. L.: 460 m. D.: 16'. Bn. Versione ceca con sottotitoli inglesi / Czech version with English subtitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Zaharada

# CINETECA DI BOLOGNA ON LINE



## CINESTORE: lo store on line della Cineteca di Bologna

### ***CINESTORE: the online store of the Cineteca di Bologna***

A cura di / *Curated by* Alessandra Bani, Elena Correr, Rosaria Gioia, Claudia Giordani, Andrea Meneghelli, Sara Rognoni

<http://cinestore.cinetecadibologna.it/>

Dal 1° febbraio 2011 è disponibile su Web “Cinestore”, il nuovo negozio on line della Cineteca di Bologna, realizzato in collaborazione con la Fondazione Del Monte, dove è possibile acquistare quella parte del patrimonio che la Cineteca è autorizzata a distribuire e commercializzare.

Cinestore mette a disposizione i film più rari, preziosi e a lungo invisibili, e le fotografie di cinema oltretutto quelle di Bologna, che attraverso il Web possono finalmente raggiungere direttamente lo schermo del pc o la centralina di montaggio, ma anche acquisire nuova vita in nuovi contesti (mostre, pubblicazioni, installazioni, ecc.).

Cinestore si rivolge a coloro che mettono al centro del proprio lavoro (creativo, produttivo, editoriale) il documento d'archivio. Possono essere acquistate on line stampe cartacee e copie digitali dei documenti; i file sono scaricabili nel formato e nella risoluzione necessari.

Sono disponibili circa 200 film, una selezione di opere esemplificative del ricchissimo ventaglio di temi, epoche, figure e avvenimenti che il documentario italiano ha catturato dall'inizio del Novecento agli anni 70, senza tralasciare le personalità e lo sperimentalismo di alcuni autori.

La sezione fotografica propone al momento quasi 7000 immagini: circa 4700 fotografie di Bologna, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento fino agli anni Ottanta del Novecento, e oltre 2100 immagini di cinema, rappresentative del lavoro di due importanti fotografi, Angelo Novi e Roberto Villa. Il primo ha lavorato con grandi registi italiani come Sergio Leone, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, il secondo, Roberto Villa, ha affiancato Pasolini sul set de *Il fiore delle Mille e una notte*.

Il catalogo viene aggiornato costantemente e sulla home page compaiono le novità, i percorsi consigliati e i documenti più rari ed esclusivi.

Attraverso la piattaforma Cinestore si possono anche acquistare le tessere Amici e Sostenitori, i gadget e anche tutti i volumi e i dvd delle Edizioni Cineteca.

Per il Cinema Ritrovato 2011, Cinestore dà ampio risalto alle fotografie del Cinema muto napoletano appartenenti al Fondo Vittorio Martinelli ma anche alle splendide immagini, realizzate da Angelo Novi, del film *Il conformista* di Bernardo Bertolucci, premiato al Festival di Cannes 2011 con la Palma d'oro alla carriera.

*February 1, 2011 was the online launch date of “Cinestore”, Cineteca di Bologna's new online store, made with support from Fondazione Del Monte. Visitors can shop from a vast range of the Cineteca's patrimony, which it is authorized to distribute and sell. Cinestore offers rare, invaluable films that have long lived invisible lives, film photographs as well as photos of Bologna, which appear directly on computer screens or edit controllers via the Web. Placed in a new context (exhibitions, publications, installations, etc.), these rarities acquire a second life.*

*Cinestore was conceived of for people whose work (creative, production, editorial) revolves around archive documents. Paper prints and digital copies of documents can also be purchased online, and files can be downloaded in a variety of formats and resolutions.*

*Cinestore offers about 150 films, a selection of works that represent the vast array of themes, eras, figures and events captured by Italian documentaries, from the beginning of the twentieth century up to the 1970s, without, of course, neglecting the personalities and experiments of several filmmakers.*

*The photo section currently includes about 7000 images: roughly 4700 photographs of Bologna, from the second half of the nineteenth century up to the 1980s, and over 2100 film images, representing the work of two important photographers, Angelo Novi and Roberto Villa. The former worked with great Italian directors like Sergio Leone, Bernardo Bertolucci and Pier Paolo Pasolini, while the latter accompanied Pasolini on the set of Arabian Nights. The store's catalog is constantly updated, and all news, suggested itineraries and rare, exclusive documents are posted on the home page.*

*Friend and Supporter memberships can also be purchased through the Cinestore along with gadgets and Edizioni Cineteca publications and DVDs.*

*In honor of Il Cinema Ritrovato 2011, Cinestore has put the spotlight on photos from silent Neapolitan films belonging to the Vittorio Martinelli Collection and the splendid images by Angelo Novi of the film *The Conformist* by Bernardo Bertolucci, who was awarded the Palme d'Or for lifetime achievement at the 2011 Cannes Film Festival.*

## **Pubblicazione on line dell'inventario del fondo Alessandro Blasetti**

### ***Online Publication of the Alessandro Blasetti Collection***

A cura di / *Curated by* Michela Zegna (Cineteca di Bologna), Rosaria Campioni e Brunella Argelli, Zeno Orlandi, Mirella Plazzi (IBC - Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna)

<http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/>

<http://www.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/blasetti>

In occasione del dossier Blasetti, quest'anno dedicato alla trasmissione televisiva "I racconti di fantascienza", sarà presentato l'inventario on line dell'intero archivio cartaceo del regista. I documenti rivelano la complessità del personaggio, che è anche critico cinematografico e teorico, intellettuale, insegnante e autore televisivo. Il fondo si può considerare una delle fonti privilegiate per studiare la storia del cinema e della televisione nazionali. E' composto da 9398 fotografie di scena, di set e di natura documentaria e privata, un cospicuo epistolario (56 fascicoli, per un totale di 17.000 pezzi stimati), 202 fascicoli e 218 volumi tra soggetti e sceneggiature di progetti realizzati e non, 131 fascicoli e 6 volumi di rassegna stampa e un prezioso nucleo di materiali grafici comprendenti guide pubblicitarie, fotobuste e locandine dei suoi film, bozzetti di scena e di costumi, caricature e vignette umoristiche. Grazie al sostegno e alla collaborazione tecnico-scientifica della Soprintendenza per i beni librari e documentari (IBC) della Regione Emilia-Romagna è stato possibile realizzare l'inventario archivistico del fondo Blasetti sulla piattaforma IBC-xDams, sviluppata interamente sul web, ideata e realizzata per la descrizione e la fruizione integrata di archivi.

*In celebration of the Blasetti Dossier, dedicated this year to the television show "Science Fiction Stories", the director's entire paper archive inventory will be published online. The documents reveal the complexity of this multi-faceted figure: film critic, theoretician, intellectual, teacher and television director. The collection is an invaluable resource for the study of Italian film and television history. It contains 9398 photos of scenes and sets as well as documentary and private images, a vast correspondence (56 files with an estimated total of 17,000 items), 202 files and 218 volumes of stories and screenplays for projects, 131 files and 6 volumes of press clippings and a significant group of graphic materials including advertising guides, lobby cards and posters of his films, sketches of scenes and costumes, caricatures and cartoons. The archival inventory of the Blasetti Collection was made possible with the support and collaboration of the Soprintendenza per i beni librari e documentari (IBC) of Emilia Romagna. The inventory can be accessed online with the IBC-xDams platform, developed entirely on the web and created for the description and integrated use of historical archives.*

## **L'archivio di Padre Nazareno Taddei**

### ***The Archive of Father Nazareno Taddei***

A cura di / *Curated by* Anna Fiaccarini, Chiara Fiorentini, Akio Takemoto, Enrico Turci, Michela Zegna (Cineteca di Bologna) in collaborazione con Brunella Argelli, Mirella Plazzi (IBC - Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna)

<http://www.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/taddei>

Il Fondo Taddei è un imponente giacimento di informazioni su carta stampata sulla storia del cinema e dello spettacolo dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Settanta. È composto da uno schedario di circa 40.000 voci suddivise per film, personalità e argomenti. I dati e i ritagli stampa riportati sulle schede rimandano spesso a riferimenti bibliografici di approfondimento che si trovano all'interno di 71 volumi detti "Zibaldoni", i quali contengono ulteriori ritagli stampa, articoli a tutta pagina estratti da periodici e riviste specializzate, foto e copertine a colori di settimanali. In occasione del Festival, sul sito della Cineteca è stata creata una pagina interamente dedicata al monumentale progetto didattico-educativo sui mezzi di comunicazione creato da padre Taddei e dai suoi collaboratori. Per dare un assaggio del valore storico-culturale e delle implicazioni sociali e di costume raccolte in questo archivio, sulla pagina Web è stata pubblicata una selezione di estratti (inclusi i giudizi critici e morali del Centro Cattolico Cinematografico) su alcuni dei film proposti al Festival tra cui *Les Enfants du Paradis* (Amanti perduti, 1945) di Marcel Carné o *L'assassino* (1961) di Elio Petri.

*The Taddei Collection is a powerful source of print information on the history of film and entertainment from the 1930s to the 1970s. It consists of a catalog with roughly 40,000 items divided in films, people and topics. The data and press clippings on the inventory cards often contain bibliographic references to 71 volumes, termed "Zibaldoni", each of which contains additional press clippings, full page articles taken from sectorial periodicals and newspapers, photos and color magazine covers. In celebration of the Festival, there is entire page of the Cineteca website dedicated to the enormous educational project on communication created by Father Taddei and his team. For a taste of the historical and cultural significance and social implications of this archive, a selection of excerpts has been published online (including the Centro Cattolico Cinematografico's critical and moral opinions) about some of the Festival's films including *Les enfants du paradis* (1945) by Marcel Carné and *L'assassino* (The Assassin, 1961) by Elio Petri.*

## On line i visti di censura dal 1944 al 1955

### ***Censor Certificates from 1944 to 1955 Online***

A cura del progetto Italia Taglia. Progetto di ricerca sulla censura cinematografica promosso dal Ministero per i Beni e le Attività culturali. Direzione Generale per il Cinema  
**www.italiataglia.it**

Sul fronte del catalogo on line dei visti di censura, siamo orgogliosi di annunciare un ulteriore passo avanti: sono consultabili i dati e i documenti relativi al secondo dopoguerra. Del periodo 1944-1955 gli utenti hanno informazioni molto più ricche rispetto all'epoca 1913-1943. Oltre ai dati temporali (le date di presentazione della domanda di revisione e di rilascio del nulla osta) e anagrafici (le società di produzione e distribuzione), è possibile effettuare una ricerca per tipologia di documento (lungometraggio, cortometraggio, pubblicità, cinegiornali...). Questo è uno dei punti di forza del progetto. Infine si può visualizzare on line il visto di censura originale di ogni opera. La banca dati della censura è ormai uno strumento imprescindibile per gli storici del cinema e il sito offre interessanti spunti di ricerca per studenti e studiosi.

## Archivio Charlie Chaplin

### ***Charlie Chaplin Archive***

A cura di / *Curated by* Cecilia Cenciarelli  
**www.charliechaplinarchive.org**

L'archivio Chaplin non rappresenta un caso unico nel suo genere solo per ricchezza ed eterogeneità delle tipologie documentarie che ma anche uno dei rari casi nella storia del cinema in cui l'autore/cineasta è allo stesso tempo avente diritto e soggetto produttore dell'archivio. All'interno della banca dati disponibile in parte all'indirizzo e nella sua interezza presso la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, sono consultabili 19.645 schede catalografiche per un totale di circa 130.000 pagine della sezione cartacea dell'archivio, straordinaria testimonianza dell'evoluzione artistica di Charlie Chaplin Chaplin, artista di music-hall, attore, regista, produttore, compositore e canzoniere, coreografo - ma anche alla storia del Cinema e delle sue modalità di produzione - il passaggio dal muto al sonoro, la nascita delle major, ai grandi avvenimenti economici e politici che hanno fatto la storia americana e mondiale - la Depressione, la Caccia alle Streghe, la partecipazione alle due guerre mondiali... Delle 10.000 unità che compongono la sezione fotografica dell'archivio (negativi originali, positivi, diapositive, ristampe, e negativi su vetro) ne sono attualmente disponibili per la consultazione 2300 schede per un totale di 6.300 fotografie di scena, di set e promozionali, inerenti ai film e alla vita privata di Chaplin

*As for the online catalog of censor certificates, we are proud to announce a new breakthrough: post Second World War information and documents can now be viewed. Users will now find much richer information for the 1944-1955 period than for the 1913-1943 era. Aside from indications of time (application, review and clearance dates) and general information (production and distribution companies), searches may also be made for type of document (feature length, shorts, ads, newsreels...). This is one of the project's strengths. Last but not least, the original censor certificate for each work is also now viewable online. The censorship database today is an indispensable resource for film historians, and students and scholars alike will find interesting points of departure for research.*

*The Chaplin Archive is not only a unique example of its kind for the wealth and variety of the types of documents it contains, but it is also one of the rare cases in film history in which the author/filmmaker is both the rights holder and the creator of the archive. The database is partially available online and in full at the Renzo Renzi Library of the Cineteca di Bologna. There are 19,645 catalog files for a total of about 130,000 pages of the archive's paper section, an extraordinary testimony of Charlie Chaplin's artistic evolution, from music-hall artist to actor, director, producer, composer, songwriter and choreographer, as it is of film history and its production methods – the transition from silent to sound film, the birth of the majors, the great economic and political events that marked American and world history – the Depression, the witch hunt, the two world wars... Of the 10,000 units of the archive's photography section (original negatives, positives, slides, reprints and glass negatives) currently 2300 files are viewable with a total of 6300 photos of scenes, sets and promotional pictures pertaining to Chaplin's films and private life.*



### **L'Europa ama i festival europei**

Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'ampissima gamma di talenti, storie ed emozioni che è la cinematografia europea.

Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva.

Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne più di 90 ogni anno, proiettando più di 20.000 opere europee per quasi 3 milioni di amanti del cinema.

Quest'anno il Programma Media celebra il suo ventesimo anniversario e per questo siamo particolarmente orgogliosi di constatare quanto l'industria cinematografica europea si sia sviluppata nel corso di questi anni e di confermare il nostro impegno nel continuare a sostenerla per il futuro.

Il Programma MEDIA è lieto di sostenere la 25ª edizione de Il Cinema Ritrovato ed estende i suoi migliori auguri per un evento stimolante e tutto da scoprire a tutti gli ospiti del festival.

MEDIA PROGRAMME  
Unione Europea  
<http://ec.europa.eu/media>

### ***Europe loves European Festivals***

*A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography.*

*The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the circulation of films outside their own borders and to foster audiovisual industry competitiveness.*

*The MEDIA Programme acknowledges the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing more than 90 festivals each year, programming more than 20 000 screenings of European works to nearly 3 million audience across Europe.*

*This year the MEDIA programme is celebrating its 20th Birthday so we are especially proud to look back on how much the European film industry has developed over this period, and to stress our continued commitment to supporting the EU film industry in the future.*

*MEDIA is pleased to support the 25th edition of Il Cinema Ritrovato and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.*

MEDIA PROGRAMME  
European Union  
<http://ec.europa.eu/media>

# I MUSICISTI

## THE MUSICIANS

**Neil Brand** è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per 25 anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha composto musiche per documentari televisivi, DVD, musical teatrali e ha realizzato premiate opere radio-televisive. [www.neilbrand.com](http://www.neilbrand.com)

*Neil Brand is a composer/writer/musician who has accompanied silent films for 25 years at the National Film Theatre in London and at international festivals around the world. Trained originally as an actor, he has composed scores for TV documentaries, DVD releases and musical theatre and written award-winning plays for radio and TV. [www.neilbrand.com](http://www.neilbrand.com)*

**Timothy Brock** ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra. A soli 26 anni inizia la sua direzione artistica della Olympia Chamber Orchestra. Il suo impegno nel cinema muto risale al 1986. Nel gennaio del 1999 ha avuto inizio la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di nove partiture originali. [www.timothybrock.com](http://www.timothybrock.com)

*Timothy Brock started his career as a composer and conductor at a very young age. At 26, he became principal conductor of the Olympia Chamber Orchestra. His relationship with silent films began in 1986. Since 1999 he has been working with the Chaplin family, who asked him to restore and reconstruct nine original scores. [www.timothybrock.com](http://www.timothybrock.com)*

**Guenter A. Buchwald** compositore di musica per il cinema muto dal 1978, è uno dei pionieri della rinascita dell'accompagnamento dal vivo dei film muti. Pianista, violinista, compositore e direttore d'orchestra, ha eseguito i suoi accompagnamenti in tutto il mondo. Attualmente è direttore associato e compositore interno alla Freiburg Philharmonic Orchestra. Insegna Improvvisazione alla Scuola superiore di Musica di Basilea, Dipartimento Jazz. Membro della Silent Movie Music Company, del Prima Vista Social Club (con Neil Brand) e di European Silent Screen Virtuosi. [www.stummfilm Musiker.de](http://www.stummfilm Musiker.de)

*Guenter A. Buchwald silent film musician since 1978 is one of the pioneers of the silent film in concert renaissance. He is pianist, violinist, composer and conductor and has accompanied silent films all over the world. Actually he is associate conductor and composer in residence of the Freiburg Philharmonic Orchestra. He teaches Improvisation at the University of Music of Basel, Jazzdep. Member of the Silent Movie Music Company, The Prima Vista Social Club (with Neil Brand) and the European Silent Screen Virtuosi. [www.stummfilm Musiker.de](http://www.stummfilm Musiker.de)*

**Antonio Coppola**, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni. [www.antoniocoppola.eu](http://www.antoniocoppola.eu)

*Antonio Coppola was born in Rome and studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he has worked exclusively on the accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, including work with several broadcasting companies. [www.antoniocoppola.eu](http://www.antoniocoppola.eu)*

**Marco Dalpane** ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna. [www.marcodalpane.com](http://www.marcodalpane.com)

*Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna accompanying music for silent movies as a piano soloist and composer. [www.marcodalpane.com](http://www.marcodalpane.com)*

**Maud Nelissen**, pianista e compositrice, ha accompagnato per molto tempo i film del Nederlands Filmmuseum. Ha collaborato a lungo con la Dutch Film in Concert Foundation. È inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*, che esegue le sue partiture ed i suoi arrangiamenti in Olanda e all'estero. Si esibisce inoltre in Europa come solista o con altri ensemble. [www.maudnelissen.com](http://www.maudnelissen.com)

*Maud Nelissen, pianist and composer, has played for several years at the Nederlands Filmmuseum. She has worked closely with the Dutch Film in Concert Foundation and founded the group The Sprockets, with which she performs her own compositions and arrangements in Holland and in other countries. She also performs throughout Europe as a soloist or with other special film-ensembles. [www.maudnelissen.com](http://www.maudnelissen.com)*

**Donald Sosin**, compositore, arrangiatore, direttore. Newyorchese di nascita, è accompagnatore per le proiezioni di MoMA, Lincoln Center, BAM e AMMI, ma anche per le Giornate del Cinema Muto e numerosi altri festival. Con la moglie Joanna Seaton coordina laboratori di musica per il cinema per studenti di scuole superiori e università. [www.silent-film-music.com](http://www.silent-film-music.com)

*Donald Sosin, composer/arranger/conductor. A native New Yorker, he plays for films at MoMA, Lincoln Center, BAM, AMMI, Pordenone, and other festivals around the world. He and his wife Joanna Seaton lead film music workshops for high school and college students. [www.silent-film-music.com](http://www.silent-film-music.com)*

**Gabriel Thibaudeau**, pianista e compositore canadese, specialista di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista sia come membro di varie orchestre tra cui l'orchestra sinfonica di Montréal. [www.gabrielthibaudeau.com](http://www.gabrielthibaudeau.com)

*Gabriel Thibaudeau, pianist and composer, is a Canadian specialist in musical accompaniment for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise. He has also played at various festivals as a piano soloist or member of different orchestras, including the Montreal symphony orchestra. [www.gabrielthibaudeau.com](http://www.gabrielthibaudeau.com)*





# INDICE DEI REGISTI

## *DIRECTORS INDEX*

Akad, Ömer Lüfti, 167  
Alessandrini, Goffredo, 52  
Antamoro, Giulio, 77

Bachmann, Gideon, 190  
Barnet, Boris, 237-248  
Becker, Jacques, 48  
Bénézech, Serge, 160  
Berger, Ludwig, 231  
Bernhardt, Kurt, 228  
Bertolini, Francesco, 98  
Bertolucci, Bernardo, 155  
Blasetti, Alessandro, 88  
Blom, August, 29  
Blum, Kurt, 283  
Borsari, Gino, 79  
Bosetti, Roméo, 33, 36, 62  
Brunius, Jacques-Bernard, 48

Caillard, Adrien, 102  
Capellani, Albert, 18-20, 118-229  
Carné, Marcel, 145  
Carpita, Paul, 160  
Cartier-Bresson, Henri, 48  
Charell, Eric, 229  
Cipri, Daniele, 190  
Cohl, Emile, 31  
Comandon, Jean, 27  
Cromwell, John, 76

D'Errico, Corrado, 283  
Dassin, Jules, 232  
Dauman, Florence, 155  
de Chomón, Segundo, 70, 101-102  
De Liguoro, Giuseppe, 21, 98  
Del Colle, Ubaldo Maria, 21, 28-29  
Denola, Georges, 119, 129  
Douchet, Jean, 178, 181  
Dreyer, Carl Theodor, 106, 283  
Dudow, Slatan, 41-43  
Durand, Jean, 31

Elvey, Maurice, 230

Fabre, Marcel, 21, 35  
Faustman, Erik "Hampe", 54  
Fellini, Federico, 149  
Feuillade, Louis, 27, 31, 73, 99  
Ford, John, 141  
Franju, Georges, 159

Godsoe, Harold, 76  
Griffith, David W., 35  
Grüne, Karl, 227  
Guazzoni, Enrico, 27  
Guy, Alice, 29, 32, 57-68

Harlan, Veit, 108-111  
Hawks, Howard, 195-220  
Hazanavicius, Michel, 189  
Hurwitz, Leo, 50

Jasset, Victorin, 37, 104-105  
Jones, F. Richard, 255

Jones, Kent, 164  
Julian, Rupert, 139  
Jutzi, Piel, 41

Kast, Pierre, 159  
Kazan, Elia, 161-163  
Kluge, Alexander, 283  
Korda, Alexander, 231  
Korda, Zoltan, 231

La Cava, Gregory, 44  
Lacroix, Georges-André, 31  
Laemmle, Edward, 75-77  
Le Chanois, Jean-Paul, 48  
Leenhardt, Roger, 158  
Leni, Paul, 106, 227  
Leprince, René, 33, 35  
Lime, Maurice, 48  
Loach, Ken, 116  
Lubitsch, Ernst, 106  
Luitz-Morat, 107

Maccarone, Angelina, 194  
Machaty, Gustav, 144  
Machin, Alfred, 106  
Maggi, Luigi, 21, 27, 70  
Marelli, Piero, 21  
Maresco, Franco, 190  
Maurette, Marc, 48  
Méliès, Georges, 98, 131  
Mennegoz, Robert, 160  
Menzies, William Cameron, 231  
Mitry, Jean, 158  
Morin, Edgar, 13  
Munden, Maxwell, 54  
Murnau, Friedrich Wilhelm, 136, 226

Nonguet, Lucien, 102

Ocep, Fëdor, 237  
Oswald, Richard, 225, 227

Padovan, Adolfo, 98  
Petri, Elio, 152  
Pike, Oliver G., 96  
Piscator, Erwin, 45, 47  
Powell, Michael, 231

Ray, Nicholas, 112  
Renoir, Jean, 48, 111  
Righelli, Gennaro, 24  
Ritter, Karl, 51  
Rohmer, Eric, 177-183  
Rossellini, Roberto, 88  
Rouch, Jean, 153, 158  
Roullet, Jean, 160

Saville, Victor, 229  
Schamoni, Peter, 283  
Schubert, Georg, 29  
Scorsese, Martin, 188  
Sedgwick, Edward, 139  
Sellers, Louis (Bread), 129  
Soldati, Mario, 88

Steinhoff, Hans, 43  
Sterling, Ford, 256  
Stillier, Mauritz, 135  
Sutherland, A. Edward, 252, 253  
Švankmajer, Jan, 283

Tornatore, Giuseppe, 192  
Tournier, Maurice, 169-176  
Traversa, Alberto, 80  
Turajlic, Mila, 55

Unik, Pierre, 48

Vaillant-Couturier, Paul, 48  
Vautier, René, 160  
Velle, Gaston, 102  
Vidor, King, 138  
Visconti, Luchino, 113  
von Antalfy, Alexander, 106  
von Bagh, Peter, 192  
Von Wangenheim, Gustav, 49

Warren, Edward, 64  
Wellman, William, 47  
Whelan, Tim, 231  
Wirth, Wolf, 283

Zampa, Luigi, 81-92  
Zecca, Ferdinand, 101  
Zwoboda, André, 48

# INDICE DEI FILM

## FILM INDEX

Accusée, levez-vous!, 171  
Age du coeur, L', 125  
Agrippina, 27  
Alënka, 247  
Alice Guy en Espagne, 66  
Alice Guy tourne une phono-scène, 66  
America, America, 163  
Amour d'esclave, 27  
Anna, qu'est-ce que t'attends?, 31  
Anni difficili, 84  
Anni facili, 87  
Anni ruggenti, Gli, 91  
Aquarium d'eau douce, L', 96  
Arithmétique, 159  
Arte di arrangiarsi, L', 90  
Artist, The, 189  
[Arts ménagères], 99  
Assassino, L', 152  
Astuzia di Robinet, L', 21  
Attualità Gaumont / Newsreel Gaumont, 30  
Au Cabaret, 60  
Au nom de la loi, 173  
Au pays des ténèbres, 36  
Augenblick im Paradies, Ein, 28-29  
Avenue de l'Opéra, 60  
Aveugle fin de siècle, L', 60  
  
Baignade interdite, 134  
Bain des dames de la cour, Le, 134  
Ballerine, 144-145  
Barbary Coast, 212  
Battle of London, The, 33  
Béatrix Cenci, 128-129  
Bébé est neurasthénique, 31  
Bébé nègre, 17, 98  
Beef: les enfants perdus dans la forêt, 129  
Belle au bois dormant, La / La bella addormentata nel bosco, 102  
Belle et la bête, La, 128-129  
Bescennaja golova, 243  
Big Sleep, The, 214  
Bisturi, la mafia bianca, 91  
Bohème, La, 121  
Bonne absinthe, La, 60  
Bords de la Tamise d'Oxford à Windsor, Les, 96  
Borec i kloun, 246  
Borsalino: lavorazione del cappello Zenit, 100  
Bread: school pals, 129  
Brüder Schellenberg, Die, 227  
Brutalität in Stein / Die Ewigkeit von Gestern, 283  
  
Caduta degli dei – Götterdämmerung, La, 113  
Calvario, 28-29  
Camel Caravan, 36  
Camille, 124-125  
Caractères de la bruyère, Les, 181  
Chalands, Les, 31  
Changing Hues, 99  
Chapellerie et charcuterie mécaniques, 60  
Charge à la baïonnette d'un régiment de Ligne, 60  
Chez le Maréchal-Ferrant, 60  
Chez le photographe, 60  
Chez les Muruts, peuplade sauvage du nord de Bornéo, 36

Chronique d'un été (Paris 1960), 153  
Cinema komunisto, 55  
Cinico tv, 190-191  
Circuncision, La, 158  
Cireur, Le, 134  
Clarino di Tontolini, Il, 27  
Cocciutelli in guerra, 23  
Coffin Ship, The, 32  
Concierge, La, 60  
Conformista, Il, 155  
Contemplations de Victor Hugo, Les, 182  
Corrispondenza cinematografica della guerra italo-turca xx serie, 24  
Coucher de la mariée, Le, 135  
Courrier de Lyon ou l'attaque de la malle poste, Le, 19  
Cradle Snatchers, The, 198-199  
Cretinetti agente di assicurazioni, 36  
Cri dans la nuit, Un, 35  
Criminal Code, The, 205-206  
Crowd Roars, The, 208

Dal teatro della guerra italo-turca, 24  
Dans les mines: entrée des bennes dans la mine, 60  
Danse des saisons: l'hiver, danse de la neige, 60  
Danse serpentine, 59-60  
Dawn Patrol, The, 204  
De næde færgen, 283  
Deux boxeurs enragés, 20  
Deux soeurs, Les, 125  
Devuška s korobjoj, 238  
Diamond Jim, 252  
Dick Whittington and His Cat, 61  
Dida Ibsens Geschichte - Episodio di Das Tagebuch Einer Verlorenen, 225  
Dolce vita, La, 149  
Dom na Trubnoj, 240  
[Donna che balla], 99  
Don Quichotte de Cervantès, 182  
Dossier Nicholas Ray, 186  
Due innamorate di Cretinetti, Le, 21

Ecole des pupilles de la Marine, L', 31  
Edgar poe: Histoires extraordinaires, 182  
Ekspeditricen, 28-29  
Empress, The, 67  
En Auvergne, 96  
En avant la musique, 102  
Enfants du paradis, Les, 146  
Englische Mittelmeergeschwader in Malta und Matrosensport, Das, 19  
Entrée et sortie de la mine, 60  
Eruption volcanique à la Martinique, 98  
Été + 50, Un, 155  
Euplotes, Coleps, Stylonychia – Quelques petits habitants de l'eau stagnante, 27  
Excursion en Chine, 36  
Expedición argentina "Stoessel", raid Buenos Aires-Nueva York, 79  
Expo 1900: le vieux Paris, 60  
Eye for Eye (trailer), 129

Fabrication des éventails en dentelle, 99  
Fabrication mécanique d'un livre, La, 33  
Falling Leaves, 63-64

Fazil, 203  
Feast of Life, The, 127  
Fée aux choux, La, 59-60  
Femme collante, 61  
Festa pirotecnica nel cielo di Londra, 36, 98  
Fig Leaves, 198  
Flagrant délit d'adultère, 134  
Flirt dangereux, 34-35  
Flirt en chemin de fer, 134  
Floraisons, Les, 96  
Fool and His Money, A, 62-63  
Foulard merveilleux, 129  
Främmande Hamn, 54  
French Cancan, 111-112  
Fumées d'ivresse, 38

G.P.U., 51  
Gabriel Over the White House, 44  
Gaîtés de l'escadron, Les, 174  
Gang in Die Nacht, Der, 226  
Gentlemen Prefer Blondes, 216  
Germinal, 103  
Giddy Gay and Ticklish, 255  
Girl in every port, A, 200  
Girl in the Armchair, The, 62-63  
Gränsfolken, 135  
Great Adventure, The, 66  
Great East End Anarchist Battle, The, 33  
Greater Love Hath No Man, 64  
Guerra italo-turca, La, 24

Heldenkampf in Schnee und Eis, Ein, 106  
Hierarchie dans l'amour, La, 62  
Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist des deutschen Jugend, 43  
Homme aux gants blancs, L', 18, 20, 35  
Homme et les images, L', 183  
Houndsditch Murders, 33  
Hudutlarin Kanunu, 167

I Was a Spy, 229  
Impressioni di vita. n° 1 / Ritmi di stazione, 283  
Inferno, L', 17, 98  
Intervention malencontreuse, 62  
Intruse, L', 31  
Isa Miranda – Episodio di Siamo donne, 88  
It's the Old Army Game, 253  
Italiani nella terra del fuoco, 79

Jean Chouan, 106-107  
Jongleurs de massues, 20  
Justin de Marseille, 176

Kämpfer Borsty, 49  
Kes, 116  
Kongress Tanz, Der, 229  
Kuhle Wampe oder: Wem Gehört die Welt?, 41

La Patente - Episodio di Questa è la vita, 88  
Land of the Pharaohs, 218-220  
Légende de Polichinelle, La, 38  
Letter to Elia, A, 164  
Lettre de Paris, 158  
Letzte Kompagnie, Die, 228

Loi du pardon, La, 28  
 Lonsdale Operator, The, 35  
 Look (a Self Portrait through Others), The, 194  
 Louis Lumière, 183  
 Lucrezia Borgia, 227  
 Luthier de Crémone, Le, 127

Macchina ammazzacattivi, La, 147  
 Madame des envies, 62  
 Magie moderne, 102  
 Main, La, 34-35  
 Mammifères américains: paca, coati, tatous, maras, 96  
 Man in Blue, The, 77  
 Man on a Tightrope, 161  
 Man's a Man, A, 63  
 Mangouste ou rat des pharaons, La, 96  
 Manon Lescaut  
 Marâtre, La, 61  
 Marie Stuart, 119, 127  
 Matelas alcoolique, Le, 62  
 Matrimony's Speed Limit, 62  
 Maus in der Krinoline, die, 62  
 Métamorphoses du paysages, Les, 181  
 Miss Mend/Prikliučenie tréh reportěrov, 237  
 Mixed pets, 63-64  
 Mondaine au bain, 134  
 Musicomanie, La, 31  
 Nam dinh (Tonkin), 96

Native Land, 50  
 Nazi Agent, 232  
 Nick Winter et l'affaire du Célèbre Hôtel, 35  
 Noi vivi / Addio Kira, 52  
 Non, tu ne sortiras pas sans moi, 31  
 Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 136  
 Nozze d'oro, 20-21

Obsession, 172-173  
 Odnazdy noč'ju, 244  
 Oiseaux sauvages des monts d'Écosse, 96  
 Okraina, 240  
 Only Angels Have Wings, 213  
 Onorevole Angelina, L', 84  
 Opfergang, 109  
 Orgie romaine, 27  
 Orta mia, 283

Pacific 231, 158  
 Paid to Love, 199-200  
 Panorama circulaire sur le pont d'Iéna, 60  
 Paris: Exposition Universelle – Panorama de la Seine, 60  
 Pathé-Revue: l'ariège pittoresque, 100  
 Pédiluve, 60  
 Peine du talion, La, 102  
 Pendaïon pendant la guerre italo-turque, 24  
 Perceval ou le conte du graal, 181  
 Peur des ombres, La, 36  
 Phantom of the Opera, 139  
 Physique amusante, La, 32  
 Pinocchio, 38  
 Playba po vorech Zhluboké do Štěchovic , 105  
 Podvig razvedčika, 245  
 Polustanok, 248  
 President Vanishes, The, 47  
 Processo alla città, 86  
 Public Speaking, 188  
 Puce, La, 135

Quai des brumes, Le, 145  
 Quatre-vingt-treize (I-II), 123  
 Questions indiscrètes, 31

Racconti di fantascienza, Il puntata, 184-185  
 Raffles, gentiluomo ladro, 21  
 Raggio di luce (Episodio della guerra di Tripoli), 22  
 Rätsel von Bangalor, Das, 106  
 Real Adventure, The, 138-139  
 Regina di Ninive, La, 26-27  
 Résultats du féminisme, Les, 61  
 Rich Man's Folly – Frammento, 76-77  
 Robes de soir, 27  
 Robinet innamorato di una chanteuse, 35  
 Roman de la momie, Le, 33  
 Romeo und Julia im Schnee, 105-106  
 Rosalie emménage, 33

S. Antonio di Padova – Frammento, 77  
 Sage femme de première classe, 61  
 Sang des bêtes, Le, 159  
 Scarface, 206-208  
 Šćedroe leto, 245  
 Segredo do Corcunda, O, 80  
 Senza mamma e'nnamurato – Due trailer, 76  
 Sewer, The, 64  
 Signalement, Le, 102  
 Slavnyj malyj/Novgorodcy, 243  
 Sodankylä Forever – Drama of Light, 192  
 Sogno patriottico di Cinessino, II, 23-24  
 Soir de Noël dans un salon de mode, 100  
 Song of the People, 54  
 Spectre rouge, Le, 102  
 Staryj naezdnik, 242  
 Strike, The, 63

Tango, Le, 67  
 Taxi Driver, 164  
 Terre idéale, 100  
 Théâtre populaire arabe, Le, 36  
 Thief catcher, A, 256  
 Thief of Bagdad, The, 231  
 Thunder over Ethiopia – Trailer, 77  
 Tiger Shark, 209  
 Tired absent-minded man, The, 37  
 Tontolini è triste, 19  
 Tra le pinete di Rodi, 24  
 Traversé des Alpes françaises in automobile, 19  
 Trent's Last Case, 203-204  
 Twentieth Century, 210  
 Two Little Rangers, 66

Uomo, il fuoco e il ferro, L', 283  
 U samogo sinego morja, 241  
 Ultimo Gattopardo, L', 192-193  
 Um's Tägliche Brot, 41  
 [Un bimbo, un cane e un gallo sapiente], 106  
 Underground New York, 190  
 Up-to-date Squaw, An, 32  
 Upstream, 141

Vie de Bohème, La, 121-122  
 Vie est à nous, La, 48  
 Vieux marcheur, Le, 134  
 [Villaggio malese], 96  
 Virtuous Model, The, 128  
 Visiteur, Le, 34-35  
 Vita d'Olanda, 21  
 Vivent les dockers, 160  
 Volvox – Quelque petits habitants de l'eau stagnante, 27  
 Vosstaniye rybakov, 45  
 Voyage dans la Lune, Le, 131

Wachsfigurenkabinett, Das, 227  
 Wandering Jew, The, 230  
 Western Memory, A, 32

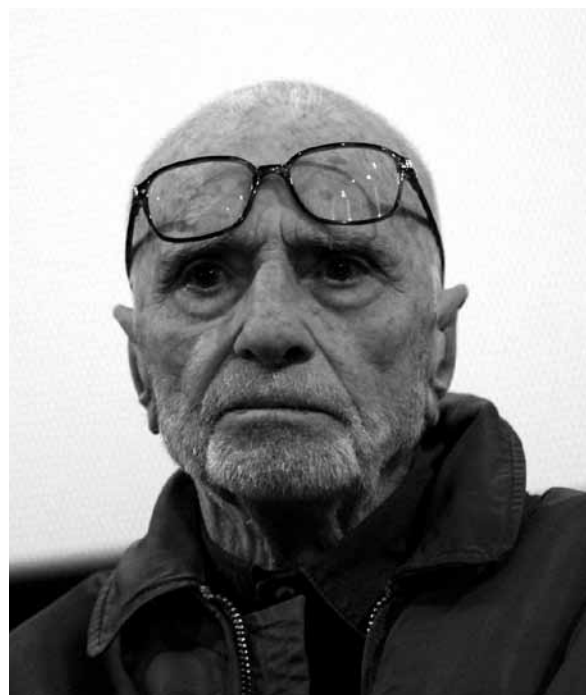
Wild River, 162  
 Wind Across the Everglades, 112

Zahrada, 283  
 Zaza, 101-102  
 Zigomar contre Nick Carter, 105  
 Zigomar roi des voleurs, 104











CON IL SOSTEGNO DI



MAIN SPONSOR



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON

